

GILBERT KEITH  
CHESTERTON

ROBERT LOUIS  
STEVENSON

*Rubbettino*

Ladri di Biblioteche



Gilbert Keith Chesterton

# Robert Louis Stevenson

INTRODUZIONE DI PIETRO FEDERICO



*Rubbettino*

Titolo dell'edizione originale  
*Robert Louis Stevenson*

Traduzione dall'inglese di  
Valentina Vetri

© 2012 - Rubbettino Editore  
88049 Soveria Mannelli - Viale Rosario Rubbettino, 10  
TEL (0968) 6664201  
[www.rubbettino.it](http://www.rubbettino.it)

Progetto Grafico: Ettore Festa, HaunagDesign

## Due uomini e il mattino del mondo

CHESTERTON SI TROVAVA DIETRO le linee nemiche, nel buio, con nella sinistra il lume di una lanterna e nella destra il riverbero di una spada sguainata. Quando trovò Stevenson fu per lui come svoltare l'angolo di un caseggiato e trovarsi davanti un'altra spada e un'altra lanterna. Chesterton era un gigante, Stevenson era invece un uomo di costituzione fragile, magro e longilineo. Erano due combattenti così diversi per corporatura e tecnica di combattimento, ma il fuoco che scintillava nei loro occhi era così simile! Mi rendo conto solo ora però che questa scena non è sufficiente a cominciare un racconto...

Dobbiamo ancora rispondere ad alcune domande fondamentali prima di dare a quest'immagine la forza necessaria per essere l'inizio di una storia. Abbiamo parlato di linee nemiche... chi sono i nemici? Contro chi questi due grandi uomini vollero combattere? A queste domande risponderà Chesterton in questo saggio, e lo farà in maniera più che esauriente. In questa introduzione invece vorrei concentrare l'attenzione sulla domanda più importante di tutte: e cioè, non tanto contro chi, ma perché hanno combattuto? Di cosa è fatto quel fuoco così intenso e uguale che brucia nel loro sguardo?

Ed è questa la domanda che spinse Chesterton a scrivere questo libro. Voglio dire che Chesterton riconobbe in Stevenson un commilitone e cercò di capire perché si fosse trovato a combattere la stessa guerra con un uomo così diverso per corporatura, carattere, stile di vita e di scrittura.

Ora potremmo metterci a elencare i beni in difesa dei quali questi due uomini si schierarono: la ragione, la fantasia, la gioia di vivere, la sana nostalgia per un certo passato remoto e sempre nuovo, ma ciò finirebbe con il rendere questa un'introduzione inutile e noiosa.

A onor del vero dirò quindi che il bene che questi due autori avevano a cuore, il bene che fu il seme di tutta la loro forza e del loro coraggio fu un bene tutt'altro che immateriale e astratto: fu un teatrino per bambini. Chesterton ci parla del suo teatrino all'interno della sua autobiografia e ci parla di quello di Stevenson proprio in questo libro, citando, per altro, un saggio che lo scrittore scozzese pubblicò proprio su questo argomento. Esatto, signori, entrambi gli autori, da bambini, ebbero il privilegio di poter giocare con un

palcoscenico di cartone e legno. In esso sfondi e figurine di cartoncino, ritagliati e dipinti nei colori più vivaci, davano vita ad arrembaggi, cannoneggiamenti, duelli, salvataggi, inseguimenti, impiccagioni, assedi... e chi più ne ha più ne metta. La nettezza delle forme e dei colori di quelle piccole opere d'arte fecero sì che nell'immaginazione di quei due bambini si depositasse un senso di chiarezza e di nettezza. Prese forma in loro una fantasia di tipo tutto particolare. Il piccolo palcoscenico era una cornice, gli sfondi e gli orizzonti dipinti offrivano bordi e limiti invalicabili, le figurine non erano e non potevano essere che immagini disegnate e colorate con precisione e vivacità. Proprio grazie a quelle visioni, piene di contrasti cromatici e di cornici, nelle menti di quei due bambini si formò non soltanto un modo di giocare, ma un modo di guardare e di pensare. La realtà era bella in proporzione alla profondità dei suoi contrasti e alla nettezza dei suoi limiti. Chesterton tiene molto a farci notare come la fantasia di Stevenson non abbia nulla a che fare con i paesaggi bucolici di Wordsworth o con la tenebra allucinata e soffocante di Poe. La fantasia di Stevenson è fatta di acciaio, di legno, di forche e spade, di occhi bendati e insegne intagliate. Quella stevensoniana non è una fantasia che rischia di perdersi in sfumature o imbellettamenti. Così come quella chestertoniana è una fantasia fatta di luce e di forme, una fantasia vitale, che non conosce stanchezza e il cui incanto non è dato dalla sfumatura.

Quando questi due bambini divennero uomini e si trovarono in mezzo alle fitte tenebre del pessimismo e del nichilismo non poterono che sentirsi afferrati da un impulso irrefrenabile di ribellione. E seguendo quell'impulso desiderarono ritrovare la luce e la gioia che un giorno avevano sperimentato con tale intensità. La luce e la gioia che si prova trovandosi nel mattino del mondo.

Detto questo, non sprecheremo nemmeno una parola a ribadire luoghi comuni e ad elargire zuccherosi aggettivi a proposito dell'ingenuità e dell'innocenza dei bambini. La capacità dei bimbi infatti non sta nel fatto che essi percepiscano di meno i limiti e i confini che la vita impone: che essi siano, insomma, meno segnati dall'esistenza rispetto agli adulti. Affermazioni di questo genere hanno perso qualsiasi credibilità, soprattutto di questi tempi in cui la dimensione della famiglia è così a rischio. I bambini che nella realtà di oggi sperimentano l'abbandono, la violenza della bugia e il tradimento sono tantissimi, la maggioranza, e la verginità della loro coscienza non soltanto ha vita sempre più breve, ma è per il male un terreno sempre più facilmente corruttibile e irreversibilmente devastabile.

I bambini hanno forse un'unica cosa in più degli adulti: sono obiettivamente, cronologicamente nuovi, sono entrati nel mondo più tardi rispetto agli adulti. Ciò che quindi gli uomini devono

riconquistare, i bambini l'hanno a portata di mano: il senso della creazione, il senso del mattino del mondo. Il fatto che un tavolo sia fatto di legno, che si chiami tavolo e abbia gli spigoli fa passare in secondo piano il fatto che possa essere usato solo per mangiarci o scrivere; guardato dal basso può essere senz'altro un tetto, un accampamento. Il fatto che la luce batta forte sulla mensola e scolpisca i muscoli del cavallo di bronzo che s'impenna fa passare in secondo piano il fatto che il cavallo sia un soprammobile molto costoso: immerso in quella luce esso diventa vivo di una vita che supera qualsiasi immaginazione.

Ecco che cosa Chesterton e Stevenson cercarono per tutta la loro vita. Il bene per cui combatterono, la bandiera che vollero issare sulle proprie teste era la bandiera dell'innocenza. Non l'insipida e piatta innocenza degli inconsapevoli e degli imbelli, ma l'innocenza che sente intensamente il calore del sangue che scorre nelle proprie vene e che esce da una ferita, che sente intensamente il freddo della paura e lo scatto violento dell'odio, che non cancella i nomi delle cose, ma rende più ampio e originale il loro significato. L'innocenza... il miracolo di un uomo tornato bambino, di un'anima in cui tutto è al proprio posto: i ricordi risplendono alle spalle vivi, tremuli e inestinguibili, come le luci di una città vista dall'alto, e ogni affetto, ogni tristezza chiamano la vita a una nuova canzone, alla marcia verso un orizzonte più vasto.

PIETRO FEDERICO

Robert Louis Stevenson



# I.

## Il mito di Stevenson

IN QUESTO BREVE SAGGIO SU STEVENSON mi propongo di seguire un corso piuttosto inusuale, o forse è meglio dire che tratterò uno schizzo che potrebbe esser considerato alquanto eccentrico. Tale idea è scusabile solo nella pratica, e ho la netta sensazione che il mio esercizio avrà delle mancanze. Nondimeno, ho così stabilito dopo averci ben ragionato e dopo essermi posto il problema di quale sia il modo migliore per trattare un problema reale e pratico. Così, prima che la pratica produca il collasso del mio proposito, mi prenderò almeno la soddisfazione e la gioia di esporlo nei principi.

Ed ecco che sorge la difficoltà. Già ai tempi di Stevenson i critici han preso a vergognarsi di essere tali e di dare alla loro antica professione il nome di critica. Era un tempo abitudine pubblicare un libro che raccogliesse un fascio di critiche con il titolo *Appreciations*; ma il mondo va avanti, e se un libro simile fosse pubblicato oggi porterebbe l'altrettanto generico titolo *Depreciations*.

Stevenson pare aver sofferto più di altri a causa di questa nuova moda, che consiste nel minimizzare il talento e nel cercare laboriosamente il difetto; e alcuni scrittori pieni d'energia e successo si sono cimentati in questo compito con l'entusiasmo di agenti di borsa, applicandosi ardentemente nel tentativo di far crollare invece che far salire alle stelle le azioni di Stevenson. E in termini di gravità, non si sa se preferire l'aggressività o la totale insensibilità, parlando di letteratura.

Altri ancora sembrano trarre particolare soddisfazione dal provare al prossimo che un certo scrittore è in qualche modo sopravvalutato; scrivono articoli lunghi e complessi, colmi di dettagli biografici e commenti acidi, per dimostrare che il soggetto dell'indagine non merita alcuna attenzione, e scrivono pagine e pagine su Stevenson per dimostrare che non vale la pena scriverne.

Inoltre, le loro ragioni e i loro metodi risultano vaghi e insoddisfacenti; se è vero che all'occhio acuto dello specialista ornitologo tutti i cigni sono oche, non si può dire che questo sia un motivo sufficiente per giustificare un inseguimento così lungo e

faticoso di una sola anatra selvatica.

È nondimeno vero che, in un senso che trascende questi irritabili individui, tale reazione è un dato di fatto. Ed è una reazione contro Stevenson, o almeno contro le biografie su Stevenson. O forse è meglio dire che è contro tutto ciò che riguarda il «personaggio» Stevenson.

A questo punto lasciatemi dire che concordo di cuore sul fatto che, finora, abbiamo avuto abbastanza biografie di Stevenson. In un certo senso, è vero, qualsiasi cosa che riguardi un uomo interessante come lui dovrebbe essere interessante; e lo è. E ancora, forse qualsiasi cosa ci venga detta riguardo a qualsiasi persona potrebbe essere interessante. Ma non tutti creano interesse in tutti: è bello sapere che un autore è stato molto amato, ma non è bene pubblicare tutte le lettere d'amore che ha ricevuto. A volte abbiamo semplicemente dovuto subire la più brutta e terribile tragedia, che è la verità raccontata una volta di troppo.

È accaduto che abbiamo sentito raccontare i sentimenti di Stevenson così spesso, da vedere violate persino le sue regole stilistiche; infatti, se c'era una cosa che detestava era la lungaggine, mentre amava il linguaggio puro, come il liquore non annacquato. Per farla breve, la faccenda ha raggiunto l'esagerazione; era un modo di raccontare troppo rumoroso e per di più monocorde; e soprattutto incessante e troppo prolungato. Le cause sono molte, sarebbe poco importante discuterne e ancor meno piacevole. Forse in questo desiderio di raccontare c'era anche un qualcosa che rispecchiava Stevenson. C'era in lui tolleranza per molte delle società umane e interesse per molti individui, e non c'era modo di evitare le infauste conseguenze dell'interesse che lui stesso suscitava: specialmente dopo la sua morte, in molti si misero a scrivere libri su quella volta che avevano incontrato Stevenson su un battello o a un ristorante; e non sorprende che questi cosiddetti scrittori abbiano prodotto opere considerate di pessimo gusto. Forse aveva ragione Johnson con quella sua famosa battuta: «Gli scozzesi sono in continua combutta per lodarsi l'un l'altro». E forse ciò accade perché gli scozzesi nel loro intimo sono dei sentimentali, e non sempre riescono a mantenere il segreto.

Il loro interesse per una vita così curiosa e in alcuni aspetti tanto romantica era perfettamente umano e naturale; ma pur comprendendo tutto questo, quell'interesse era fuor di dubbio eccessivo. A volte, e mi rammarico a dirlo, quell'interesse poteva anche esser giudicato legittimo. In ogni modo, molti elementi hanno contribuito alla volgarizzazione della vicenda; è però vero che volgarizzare qualcosa non significa, a conti fatti, renderla triviale.

Ora, la vita di Stevenson fu per certo caratterizzata dall'elemento che oggi chiamiamo pittoresco; in parte perché fu proprio la pittura a

ispirarlo maggiormente, e in parte perché alcuni eventi della sua esistenza lo condussero a vivere in luoghi davvero pittoreschi. Era nato fra le alte case a schiera della più nobile fra le città del Nord, nella casa di famiglia, a Edimburgo, nel 1850; i suoi avi erano rinomati architetti e costruttori di fari, e non esiste niente di più romantico della leggenda di uomini che sollevano laboriosamente bellissime torri coronate di stelle nel mezzo del mare. Egli però non seguì la tradizione familiare, per molte ragioni; era perseguitato dalla cattiva salute e dalla predisposizione all'arte: quest'ultima lo spinse ad assumere qualche posa e vezzo nella scuola di Barbizon, mentre la prima lo condusse a sud, verso climi sempre più tiepidi; e così avviene, come egli stesso aveva ammesso, che i Paesi in cui ci rifugiamo quando la salute ci abbandona abbiano in sé qualcosa di magico e una bizzarra bellezza.

In un'occasione si era cimentato in una visita da vagabondo dell'America, attraversando le spoglie pianure che immettono nell'improvvisa bellezza della California, la terra promessa. Descrisse quel viaggio in uno dei suoi saggi, *Attraverso le pianure*, un'opera piuttosto insoddisfacente tanto per lo scrittore quanto per il lettore. Credo che catturi quel vuoto inconscio e il senso di stupore da cui è colpito ogni europeo quando vede per la prima volta l'America. Il suo sforzo di mostrare il contrario credo sia stato del tutto innaturale, e quel libro è quasi smorto. Ma c'è un'altra ragione per fare cenno qui a questa eccezione.

Questo libro non ha la pretesa di fornire neanche un abbozzo vago riguardo alla vita di Stevenson; nel suo caso voglio proprio evitarlo, perché ritengo che questa abitudine abbia trasceso e persino confuso il contorno netto e lucido della sua arte; è anche indubbio però che sarebbe molto difficile raccontare la sua storia in modo veritiero omettendo i dettagli, che – in molti casi – sono davvero stupefacenti.

La prima cosa che ci colpisce, se guardiamo rapidamente al corso della sua esistenza e del suo lavoro, è il suo continuo mutare di domicilio, specialmente nei suoi anni giovanili. Se i suoi amici avessero seguito l'esempio di Michael Finsbury<sup>2</sup>, e come lui si fossero rifiutati di ricordare più di un indirizzo per ogni amico, la sua corrispondenza si sarebbe esaurita davvero molto presto. I suoi pellegrinaggi per l'Europa occidentale, se studiati su una mappa, sono tanto selvaggi e vasti quanto le peregrinazioni di David Balfour nella Scozia occidentale. Se cominciassimo a raccontare la sua storia da questo punto, diremmo che prima si recò a Montone, poi di nuovo a Edimburgo, poi a Fontainebleau, in seguito sulle Highlands scozzesi, poi di nuovo a Fontainebleau e sulle montagne di Davos, e via di seguito. Un viaggio a zigzag impossibile da registrare per intero se non in una ben più ampia biografia. Ma tutti questi viaggi avevano in

comune un solo aspetto: la carta di navigazione per ognuno di questi luoghi era in sostanza la mappa di un grande ospedale; le montagne frastagliate rappresentavano le temperature, o almeno i climi. L'intera vicenda di Stevenson è condizionata da una certa complessità, che il rispetto per la lingua inglese ci tratterrà dal chiamare «un complesso». Il fatto che egli fosse allo stesso tempo più protetto e più esposto di altri individui è, in un certo modo, un paradosso; era come uno che si accingeva a viaggiare per le regioni più selvagge del mondo in un carro coperto. Stevenson viaggiò così tanto, in parte perché era un avventuriero e in parte perché era un invalido. Grazie a questa specie di agilità zoppicante, si può dire che egli vide troppo e troppo poco allo stesso tempo: probabilmente amava i viaggi per natura, ma non era un viaggiatore come gli altri; nessuno lo trattò mai come una persona normale, e questa è la verità che si nasconde sotto l'ipocrisia di coloro che deridono il suo amore per l'infanzia, considerandolo l'espressione di un bimbetto viziato. Era coraggioso, ma doveva difendersi da due cose insieme: dalla sua debolezza fisica e dal suo coraggio.

Ma la sua immagine di sé, quella di un vagabondo dalle dita bluastre che percorre una strada nel mezzo di un gelido inverno, è, per sua stessa ammissione, un'immagine ideale; era proprio quel tipo di libertà che non avrebbe mai potuto ottenere. A lui era solo concesso di essere trasportato da questo a quel posto, di avventura in avventura. In questo senso, c'è un che di profondamente azzecato nella semplicità della sua poesia infantile che diceva: «il mio letto è come una piccola barca». Nonostante la vastità delle sue esperienze, il suo letto era una barca e la sua barca era un letto. I panorami di palme tropicali e di aranci californiani scorrevano davanti a quel divano in movimento, esattamente come gli incubi che strisciavano sulle pareti della sua stanza di bimbo. Ma il suo coraggio non si manifestava tanto esternamente nel dramma della barca, quanto internamente nel dramma del letto. Nessuno sapeva meglio di lui che non c'è niente di più terribile di un letto, perché è sempre lì lì per trasformarsi in un letto di morte.

In linea di massima, dunque, la biografia di Stevenson consisterebbe di viaggi di qua e di là, a dorso di mulo sulle Cévennes, accompagnato da un baronetto sui canali francesi, su una slitta in Svizzera o alle terme di Bournemouth; ma ogni viaggio era in un modo o nell'altro legato al problema della sua salute e allo stesso tempo al buono spirito della sua curiosità. Ora, fra tutte le cose umane, la ricerca forsennata della salute è la più insalubre. Ed è davvero un miracolo che Stevenson, forse unico al mondo, si adoperasse tanto a cercare di ristabilire la sua salute fisica senza perdere mai la sua salute mentale. In qualsiasi posto giungesse, non perdeva tempo a cercare una ragione

nuova o più interessante per esserci arrivato: poteva essere anche solo un bambino, un sonetto, un'infatuazione o l'idea di un racconto; ma quella ragione, qualunque fosse, era l'unica vera; e non l'insalubre motivo di cercare la salute. Nondimeno, da qualche parte nel profondo, la ragione della salute era presente, e c'era specialmente nel suo ultimo, grande viaggio nei mari del Sud.

L'unica vera incrinatura in questo processo doppio di protezione e rischio si può trovare, credo, nel suo precipitarsi in America, cosa che aveva a che fare almeno in parte con il suo matrimonio. Ai suoi amici e alla sua famiglia quella fuga sembrò non tanto il comportamento di un invalido che faccia una scappatina fuori dall'ospedale, quanto la condotta di un folle inspiegabilmente fuggito dal manicomio. In verità, quel viaggio li inquietò molto meno di quanto non fece il matrimonio. Poiché questo non è un saggio biografico, non desidero andare più in profondità in un fatto così delicato; però posso certo dire che fu decisamente anticonvenzionale. Per quel che concerne la nostra tesi su Stevenson, possiamo dire che – per quanto in quel matrimonio ci fu molto di nobile – non la si può considerare una unione intesa nel senso comune della parola: non era il tipo di amore che è proprio della gioventù. Non è irrispettoso nei confronti di nessuno dei due sposi dire che in entrambi, nella loro psicologia, c'era un desiderio di curare e nello stesso tempo di vincolare qualcosa. Stevenson aveva conosciuto, prima a Parigi e poi in America, una signora americana sposata con un gentiluomo che apparentemente lasciava molto a desiderare, dal quale aveva deciso di divorziare. Si era allora precipitato oltreoceano, e l'aveva seguita in California, per esser probabilmente presente nel momento cruciale: e il momento cruciale doveva essere quello della sua vita. Quella fuga ebbe come conseguenza uno dei peggiori e violenti attacchi della sua malattia, e la signora, trovandosi alle strette, naturalmente si gettò anima e corpo nel ruolo della crocerossina; non appena lui si riprese, si sposarono. La famiglia di lui ne fu costernata, anche se in seguito si riconciliarono, grazie – a quanto pare – al magnetismo personale della sua quasi esotica moglie straniera. È certo che in compagnia di lei il lavoro di lui prese a funzionare con un nuovo vigore e persino con regolarità; il resto della sua esistenza fu in pratica segnato dalle sue opere più importanti e dalle sue amicizie, se possibile, più sincere. La malattia permaneva, in ogni caso, e la relazione fra i due divenne spesso quella di due invalidi che si prendono cura l'uno dell'altra. Infine giunse la decisione di affidarsi al clima tiepido e rassicurante delle isole del Pacifico, nell'ultima tappa a Vailima, sull'isola di Samoa; un arcipelago colorato che i nostri padri avrebbero descritto come le isole dei cannibali, ma che Stevenson preferiva descrivere come le isole della salvezza. Laggiù egli visse felicemente quanto può farlo un esule

che ama il suo Paese e i suoi amici, che si trova almeno libero dalle angosce quotidiane del suo male ai polmoni; e laggiù morì, improvvisamente, a 44 anni, amato patriarca di una piccola comunità dalla pelle mista, che lo chiamava Tusitala: «colui che racconta».

Ecco qui delineato lo schizzo della biografia di Robert Louis Stevenson; e da quando prese ad arrampicarsi da bambino sulle rocce e sui picchi del castello di Edimburgo, che si affacciano sugli isolotti dell'estuario del Forth, fino a quando selvaggi minuti e scuri di pelle, inghirlandati di fiori rossi, lo condussero, su un lettino di lance, sulla cima della loro montagna sacra, lo spirito di questo artista ha potuto abitare, o infestare come un fantasma, i luoghi più belli della terra.

Fino all'ultimo aveva assaporato quella bellezza con la sua sensibilità piena d'ardore; e non è una battuta, nel suo caso, sostenere che gli sarebbe molto piaciuto poter partecipare al suo stesso funerale. Ovviamente anche questa generalizzazione ha la pecca di essere una semplificazione; egli di certo non era, come diremo più avanti, estraneo a circostanze e luoghi ben più cupi e sordidi.

Oscar Wilde disse, non a torto, che Stevenson avrebbe potuto scrivere opere persino più ricche e piene di vita se fosse rimasto a vivere a Gower Street; era certamente una rarità per il suo sentirsi audace e avventuroso a Bournemouth. Ma alla fine dei conti, è vero che la sua esistenza fu romantica, e per questo forse è stata troppo facilmente trasformata in un romanzo. Fu proprio Stevenson a operare questa trasformazione, ma non tutti quelli che in seguito fecero lo stesso erano conoscitori del romanzo come lo era lui. Così, il romanzo divenne banale ripetizione e pettegolezzo; quel che di romantico c'era nel suo personaggio divenne oggetto di indagine giornalistica, così come Robin Hood fu ridotto a una terribile caricatura da giornale per bambini o come la figura di Micawber si è moltiplicata e svilita in quella di Ally Sloper<sup>3</sup>.

Poi è arrivata la reazione, una reazione forse perdonabile ma comunque ingiusta. Ma è proprio questa reazione il problema in qualsiasi libro o saggio su Stevenson.

Ora, se dovessi seguire qui il corso naturale di un libro come questo, dovrei cominciare con lo spiegare lentamente e dettagliatamente la vicenda che ho appena narrato in poche righe. Dovrei dedicare un capitolo alla sua infanzia, alla sua zia preferita e alla sua ancora più amata infermiera, e a tutte le cose che *Un giardino di versi* riporta così limpidamente. Dovrei poi dedicare un capitolo alla sua gioventù, ai contrasti con il padre, alla lotta contro la sua malattia e alla lotta ancor più serrata riguardo al suo matrimonio, e proseguire così per tutto il saggio, ripercorrendo l'immagine familiare tratteggiata da tante riviste e libri di memorie: l'esile Tusitala con i suoi capelli scuri e lunghi, il viso smunto e olivastro e gli occhi allungati come fessure,

vestito di bianco e con una corona di ghirlande in testa, seduto a raccontare favole alle più disparate tribù del mondo. Ora, il passo falso in questo procedimento consisterebbe nel sostenere, attraverso capitoli e capitoli, che non c'è null'altro da dire su Stevenson se non quello che è stato già detto da altri mille volte. Significherebbe suggerire che la vera fama di Stevenson si basa esclusivamente su questa serie di eventi pittoreschi, e che non c'è niente da dire su di lui a parte il fatto che portava i capelli lunghi al Savile Club o che si vestiva di chiaro sulle montagne dell'isola di Samoa. La sua vita fu profondamente romantica, ma ripetere ancora una volta questi dettagli «romantici» equivarrebbe a far ristampare *La primula rossa*<sup>4</sup>, oppure offrire al mondo un nuovo ritratto di Rodolfo Valentino.

Ed ecco che è nata una reazione, contro questa mania di ripetere, che nel suo sviluppo ha commesso degli errori, ma non si può negare la sua forza; se ora mi dilungassi eccessivamente su questo argomento, darei l'impressione (che peraltro non mi offenderebbe troppo) di voler scrivere un nuovo e inutile libro sulle faccende di Stevenson. Comunque raccontassi le sue vicende nel dettaglio, persino con tutta la simpatia e l'affetto di cui sono capace, non sfuggirei all'accusa di questa specie di giornalismo ormai stanco. I modi e l'arte di Stevenson, nel loro essere pittoreschi, in questo momento gli sono d'impaccio; non ai miei occhi, intendiamoci, perché io amo il pittoresco, piuttosto agli occhi di coloro che hanno assunto il vezzo di essere prosaici. Agli occhi di questi realisti sfortunati, sostenere che ci furono tanti aspetti romantici nella vita di Stevenson equivale a dire che in lui non c'era niente di valore. Mentre in lui c'era moltissimo di valore. Così, dovrò usare un qualche altro metodo per mostrarlo al meglio. Quando devo cercare di descrivere questo metodo, trovo che è probabilmente più difficile descriverlo che applicarlo; in ogni caso, ecco quel che mi propongo di fare.

Loudon Dodds<sup>5</sup>, nel quale alberga molto di Louis Stevenson, dice con grande ragione, nelle pagine de *Il relitto*, che per l'artista il risultato esteriore della sua opera è sempre un fiasco, perché i suoi occhi sono diretti verso l'interno: egli «vive per uno stato d'animo». Vorrei allora tentare di descrivere alcuni «stati d'animo», dei quali i libri erano l'espressione esteriore. Se per l'artista la sua arte è un fiasco, la sua vita spesso lo è ancora di più; e spesso è anche più di un'invenzione: è l'unica delle sue opere in cui non dice quasi mai la verità. Stevenson era più reale di molti altri, perché era più romantico degli altri; ma io preferisco i romanzi, che erano addirittura più veri. Voglio dire che le peregrinazioni di Balfour erano più stevensoniane dei viaggi dello stesso Stevenson; che il duello fra Jekyll e Hyde è più illuminante della polemica fra Stevenson e Henley; e che la sua vera vita non va cercata nell'isola di Samoa, ma in quella «del Tesoro»: perché dove si

trova il tesoro, là c'è anche il cuore.

In breve, propongo di presentarvi i suoi libri accompagnandoli con illustrazioni della sua vita, e non di presentarvi la sua vita citando qua e là i suoi libri; e lo faccio con cognizione di causa, non perché la sua vita fosse meno interessante di un romanzo, ma perché l'abitudine di raccontare troppo la sua vita ha già spinto molti a riflettere troppo poco sulla sua arte di scrittore. I suoi ideali e le sue idee sono sottostimati, proprio perché non sono studiati separatamente e seriamente. La sua arte è sottostimata, proprio perché non le si riconoscono nemmeno i giusti privilegi dell'*Art pour l'Art*. C'è peraltro una strana ironia riguardo al destino di coloro che si dilettevano nell'uso di questo assioma: pretendevano di dare giudizi in quanto artisti, non in quanto uomini, e alla fine sono veramente ricordati più come uomini che come artisti. Sono più numerosi coloro che ricordano certi aneddoti su Whistler, che quelli che ricordano le sue acqueforti; e il povero Wilde sopravvivrà nella storia più come un immorale che come un amorale.

Ma c'è una ragione valida per studiare i valori intellettuali intrinseci nel caso di Stevenson, e non c'è bisogno di sottolineare il fatto che proprio quando quella massima moderna potrebbe davvero essere utile, non viene mai impiegata. Il nuovo atteggiamento critico nei confronti di Stevenson è ancora una critica della persona, e non una critica dell'opera; è una critica che ha in sé molto di personalistico, e purtroppo contiene anche una certa dose di disprezzo.

Per esempio, è una cosa del tutto insensata che un narratore ben conosciuto dei nostri tempi giudichi il carteggio di Stevenson null'altro che un banale ed egocentrico soliloquio, privo di alcun interesse verso qualsiasi persona che non fosse lui stesso; pullula invece di felici manifestazioni di nostalgia verso alcune persone e verso certi luoghi, trabocca di allegria con quelle espressioni tipicamente scozzesi che, come lo stesso Stevenson aveva scritto, liberano gioiosamente e sottolineano ogni manifestazione d'affetto. Certo, Stevenson poteva mentire, anche se non saprei dire perché mai uno scrittore così impegnato dovesse perdere tempo a mentire così a lungo senza ragione. Ma non saprei dire come un uomo potrebbe dire di più per dimostrare la sua fiducia nelle proprie amicizie. Questi sono fatti evidenti che attengono alla personalità, e che non possono essere né provati né smentiti. Io non ho mai conosciuto Stevenson, ma ho conosciuto molti dei suoi amici e corrispondenti. Ho conosciuto Henry James e William Archer; ho ancora oggi l'onore di conoscere Sir James Barrie e Sir Edmund Gosse. E chiunque li conosca, anche solo superficialmente, sa che non sono persone che mantengano un carteggio per anni con una persona sciocca, avida ed egoista senza rendersene conto, o che possano essere bombardati da noiosi dettagli



biografici senza esserne annoiati. Ma è un peccato che si ricorra a questi critici solo perché scovino in qualche cassetto le lettere di Stevenson, quando proprio costoro potrebbero decidersi a tirare qualche conclusione sul posto che gli spetta nel mondo della letteratura.

In ogni modo, ho intenzione di essere così folle da interessarmi di letteratura, avendo a che fare con un uomo di lettere, e di concentrarmi non solo sull'opera letteraria che ci ha lasciato, ma soprattutto sulla filosofia che quell'opera sottende; infine, sono particolarmente interessato a una certa storia, che era davvero la storia della sua vita, ma non propriamente quella che finisce nelle biografie. È una storia interiore e spirituale; e le tappe di questa storia si riconoscono più nei suoi racconti che nei suoi atti. È raccontata molto più chiaramente nelle differenze fra *L'isola del tesoro* e *Storia di una menzogna*; o nella differenza tra *Un giardino di versi* e *Markheim* o *Olalla*, che in qualsiasi narrazione delle liti con suo padre o dei suoi brevi amori di gioventù. Perché a me sembra che ci sia una morale, nell'arte di Stevenson (se le ombre di Wilde e Whistler vorranno accettare la sfida), e che inoltre sia una morale di grande importanza per il futuro della nostra cultura europea e per la speranza che dovrebbe guidare i nostri figli. Quanto al fatto che io sia in grado di delineare questa morale e renderla abbastanza chiara ed esauriente, non ne so più del lettore.

In ogni modo, in questo stadio del mio tentativo posso dire una cosa: ho, in un certo senso, una teoria riguardo a Stevenson. Una visione di lui che, giusta o sbagliata che sia, abbraccia la sua vita e il suo lavoro come un tutt'uno. Forse è meno basata sul piano esclusivamente personale su cui si è costruito tanto dell'interesse che la sua personalità ha suscitato; è di certo però esattamente all'opposto rispetto agli attacchi che la sua personalità ha comunemente subito, specialmente negli ultimi tempi. Infatti i critici amano suggerire che la sua qualità fondamentale consistesse nel suo essere molto consapevole di sé, e che sia stato uno scrittore rilevante proprio in quanto consapevole di sé. Io invece credo che quel che di veramente grande ha donato al mondo, egli lo abbia creato senza alcuna consapevolezza. Molti lo hanno accusato di atteggiarsi, altri di voler fare la morale al prossimo. Quel che a me interessa in particolare non è tanto il fatto che si atteggiasse a qualcosa, ammesso che lo facesse, ma il ben più ampio ambiente contro il quale sembrava atteggiarsi. E di questa posa lui stesso probabilmente non si accorgeva in pieno, ma è pure utile a costruire una immagine storica dei tempi in cui viveva. E per quanto sia vero che a volte tendeva a predicare, e a farlo anche molto bene, non sono affatto certo che le cose che predicava fossero le stesse che insegnava. O, per metterla diversamente, le cose che si impegnavano a

insegnare non erano grandi quanto quelle che, leggendolo, possiamo imparare. O, ancora, molti sostengono che Stevenson fu un fuoco di paglia, una figura passeggera che per un po' ha attirato l'attenzione e influenzato la moda, e che insieme a quella moda sarà dimenticato. Io credo che la lezione della sua vita sarà chiara solo dopo che il tempo avrà rivelato appieno il significato profondo di tutte le nostre inclinazioni contemporanee. Penso che si vedrà chiaramente da lontano, come un percorso o un labirinto tracciati sulla cima di una collina, a opera di qualcuno che probabilmente non aveva nemmeno chiaro in mente il percorso quando ha iniziato a tracciarlo. Penso che i suoi viaggi e capi da doppiare e ritorni rivelino un'idea di fondo, forse persino una dottrina. Eppure, era una dottrina in cui lui stesso forse non credeva, o in ogni caso in cui non credeva di credere. In altre parole, penso che la sua importanza sarà più evidente in relazione a problemi più ampi, che tornano ora a far capolino alla mente degli uomini; problemi che al nostro tempo sono ancora abbastanza sconosciuti alla maggior parte delle persone e che al tempo di Stevenson erano totalmente ignoti. Ma qualsiasi contributo alla soluzione di quei problemi sarà ricordato, e il suo fu un grande contributo, forse più grande di quanto lui stesso non si rendesse conto. Infine, questi stessi critici non esitano, in molti casi, ad accusarlo apertamente di essere insincero. Io direi che nessuno, così innamorato della recitazione come lo era lui, potrebbe mai essere insincero. Ma, dati i miei propositi, è più giusto dire che la sua relazione con la grande mezza verità che portava in sé aveva nella sua purezza il segno chiaro della sincerità. Perché Stevenson aveva l'onestà splendida e squillante di testimoniare, con una voce simile a una tromba, a favore di una verità che lui stesso non comprendeva.

1. *Appreciations, with an essay on style* è il titolo di un saggio di Walter Pater, pubblicato nel 1889.
2. Michael Finsbury è uno dei protagonisti del romanzo *La cassa sbagliata* di Stevenson.
3. Wilkins Micawber è un personaggio del romanzo *David Copperfield*, di Charles Dickens, mentre Ally Sloper è stato uno dei primi personaggi umoristici delle vignette inglesi.
4. *La Primula rossa* è un ciclo di romanzi, scritti dalla baronessa Emma Orczy, nei primi anni del Novecento.
5. Personaggio del romanzo *Il relitto*.

## II.

# Nel paese di Skelt

A VOLTE CAPITA DI STRABUZZARE GLI OCCHI, leggendo la critica letteraria contemporanea, davanti ad affermazioni così evidentemente false, o persino all'opposto della verità dei fatti, che parrebbe quasi di vedere un uomo che cammina per strada mettersi all'improvviso a testa in giù. E la cosa fa anche più impressione, quando il critico in questione avrebbe davvero motivo di fare tanto affidamento sul suo cranio. Uno dei più abili fra i giovani critici, i cui studi su altri argomenti ho caldamente apprezzato, ha pubblicato sul nostro inestimabile «London Mercury» un saggio su Stevenson, o quello che si proponeva di essere uno studio su Stevenson. Il concetto fondamentale da lui espresso, e forse il solo, è che il pensiero di Stevenson ci riporta immediatamente all'ancor più notevole esempio di Edgar Allan Poe; che entrambi erano figure pallide ed eleganti, intente a creare «fiori di cera», come qualcuno ha detto; e ovviamente che il più anziano e più famoso dei due superava di gran lunga il più giovane e meno famoso. Anzi, direi che il critico trattava Stevenson come l'ombra di Poe: dunque, come l'ombra di un'ombra. Ha infine quasi insinuato che, per coloro che avessero letto Poe, non sarebbe stato di grande giovamento leggere anche Stevenson. Sospetto davvero che egli sia stato il primo a seguire il proprio consiglio, e non abbia letto in tutta la sua vita neanche una riga di Stevenson.

Se un uomo sostenesse che Maeterlinck<sup>1</sup> deriva così chiaramente da Dickens che è difficile capire dove finisca uno e inizi l'altro, rimarrei di sasso. Ma sarei per un momento perplesso, nel tentativo di comprendere bene quel che mi si vuol dire. Se un altro dicesse poi che Walt Whitman copiava così scopertamente Pope, che non vale la pena di leggere questa banale copia, resterei nuovamente di sasso. Ma considero tutti questi parallelismi più accettabili, se non altro, di quello fra Stevenson e Poe.

Dickens non si dedicò esclusivamente ad argomenti comici come, invece, fece Poe con quelli tragici; e un saggio sull'ottimismo potrebbe contenere entrambi i nomi di Pope e Whitman, e potremmo includervi anche Stevenson; ma molto difficilmente vi vedremmo brillare quello di Poe. Il contrasto, in ogni modo, nasce molto più in profondità e va

al di là delle etichette o dei luoghi comuni che animano le controversie. Trascende anche tutte le differenze formali fra comicità e serietà. Ha a che fare con qualcosa che ora va molto di moda nei salotti chiamare psicologico, ma che coloro che conoscono il greco e il latino preferiscono definire ancora «spirituale». Non si tratta necessariamente di quello che i giornali chiamano morale, perché è in verità ben più morale della cosiddetta moralità moderna.

Quando Stevenson era noto come «Stennis» agli studenti d'arte parigini, che faticavano a pronunciare il suo nome, era il momento dell'arte per l'arte. La pittura doveva essere impersonale, per quanto i pittori (come Whistler) fossero a volte un po' troppo personali. Ma tutti insistevano che ogni dipinto è impersonale quanto una decorazione astratta. Avrebbero dovuto convincersi che ogni decorazione è invece personale quanto un quadro. Sia che vediamo o meno dei volti su un arazzo, possiamo vedervi una mente; e in ogni tipo di ornamento c'è una mente individuale. Troviamo espressa una moralità nell'architettura mesopotamica o in quella barocca, chiara come se fosse stata ricoperta per intero con testi biblici. Ora, allo stesso modo possiamo trovare nelle profondità della mente di ogni artista qualcosa che assomiglia a una decorazione o a un certo tipo di architettura.

La qualità originale in ogni uomo che operi con l'immaginazione è la vastità del suo immaginario. È qualcosa che assomiglia al paesaggio dei suoi sogni; il tipo di mondo che vorrebbe creare o che vorrebbe esplorare, la flora e la fauna del suo piccolo pianeta segreto; è in sostanza ciò che ama pensare e immaginare. Questa atmosfera generale, il modello o la struttura, l'architettura del suo sviluppo, governa tutte le sue creazioni, per quanto possano essere varie e diversificate; e poiché in questo senso egli può creare un mondo, è in questo senso un creatore: l'immagine di Dio.

Ora, tutti sanno qual era, in questo senso, l'atmosfera e la struttura di Poe. Vino scuro, lampade fioche, odori narcotizzanti, la sensazione d'essere soffocati da tende di velluto nero, quel genere di stoffa incredibilmente scura e al contempo insondabilmente soffice, e insieme a tutto questo un senso di indefinita e infinita decadenza. E infinita non in senso ambiguo: il punto focale di Poe è che sentiamo che «ogni cosa», senza esclusione, sta corrompendosi, inclusi noi stessi; i volti stanno già perdendo i loro tratti, come quelli dei lebbrosi; lo scheletro d'una casa sta marcendo dalle fondamenta al tetto; un enorme fungo grigio vasto come una foresta succhia la vita invece che donarla; ed ecco i riflessi di pozze stagnanti, come laghi di veleno, sprofondano senza confine o frontiera nell'acquitrino. Nemmeno le stelle sono luminose, ai suoi occhi: sono piuttosto mondi fatti per i vermi. E questo senso di corruzione è nato da un genio

intensamente immaginativo, con l'aggiunta di una superficie setosa di lusso e persino da un terribile e inspiegabile senso di agio.

«Cuscini rossi su cui gongolavano i lumi delle lampade» ha lo stesso spirito della frase di Baudelaire, che scrisse *divans profonds comme des tombeaux*<sup>2</sup>. Vi è qualcosa di liquido in questa scura sontuosità: la sua rilassatezza sembra tradire ancora più vividamente come queste cose ci vengano lentamente sottratte, in un gorgo stagnante che pare un pantano in movimento. Questa è l'atmosfera di Edgar Allan Poe; una specie di ricco marciume in decomposizione, che ha qualcosa di denso e ipnotico. È sciocco descrivere quello che sa descriversi da solo così oscuramente e magnificamente. Ma forse, il modo più facile e giusto per descrivere quel talento artistico è constatare che Stevenson è esattamente il contrario.

Il primo fatto da rilevare sull'immaginario di Stevenson è che tutte le sue immagini spiccano per la loro forma nitida, e sono, come dire, tutte spigoli. È quel qualcosa in lui che poi lo spinse ad amare il crudo e angolare bianco e nero delle xilografie. Si vede fin dall'inizio, nel modo in cui le sue figure ottocentesche spiccano all'orizzonte, con i loro coltellacci e i cappelli sulle ventitré. Le parole stesse portano in sé suono e significato: è come se fossero a loro volta tagliate da lame affilate, come lo era il frammento o la scheggia che la lama di Billy Bones tagliò via dall'insegna dell'Admiral Benbow Inn. Quel solco netto nel legno rimane come una sorta di simbolo del tipo di aggressività letteraria propria di Stevenson, e se tutti i colori dovessero scomparire dalla mia memoria e la scena dovesse farsi improvvisamente scura, penso che quell'insegna nera di legno con un pezzo cavato via da un coltello sarebbe l'ultima immagine ad abbandonare la mia mente. E non è un gioco di parole dire che è una delle sue immagini più incisive. Di norma, in ogni modo, la scena è tutt'altro che scura, e certamente è tutto tranne che indefinita o vaga. Così come la forma è ben definita e netta, così tutti i colori sono accesi e puri. Ecco perché molti dei personaggi sono spesso visti con il mare dietro di sé: chiunque sia stato al mare avrà notato come nette e colorate, quasi caricature dipinte, sembrano le figure umane più ordinarie quando passeggiano avanti e indietro con il blu del mare come sfondo. C'è anche qualcosa di quella luce dura che cade piena e pallida sulle navi e sul mare aperto; e ancor di più, non c'è bisogno di dirlo, c'è un che di salato e leggermente acre nell'aria. C'è specialmente nei tratti di questi personaggi di mare: i loro contorni sono netti, e amano il mare, che è il confine della terra.

Questo mio metodo è rozzo, ne convengo; ma sarà utile all'esperimento di richiamare tutte le scene stevensoniane che vengono con più facilità alla memoria, e a notare questa qualità lucida e chiara nella forma e nel colore. Farà sembrare ancora più strano che

un qualsiasi ornitologo possa aver confuso il corvo di Poe con il pappagallo di Long John Silver. Quel pappagallo non era molto più rispettabile del corvo, ma era pur sempre un uccello figlio di terre dal piumaggio colorato e dai cieli azzurri, mentre l'altro uccello era solo un'ombra atta a rendere ancor più scura l'oscurità. E qui va anche fatto notare che quando i più moderni pirati de *Il relitto* si portarono via un uccello in gabbia, presero un canarino.

Ciò si osserva specialmente quando Stevenson tratta di quelle cose che molti dei suoi contemporanei amavano rendere vaghe e misteriose, come le Highland hills o i regni perduti della Scozia. Le sue storie riguardo alle Highlands hanno tutto di scozzese, tranne che la nebbia scozzese. A quel tempo, e anche prima, scrittori della scuola di Fiona MacLeod<sup>3</sup> avevano narrato di questi popoli come dei figli della nebbia. Ma c'è proprio pochissima nebbia, sulle montagne di Stevenson. Non c'è alcun crepuscolo celtico, nei suoi celti. Alan Breck Stewart<sup>4</sup> non aveva bisogno di alcuna nebbiolina delicata che velasse i suoi splendidi bottoni d'argento sul suo cappotto azzurro luminoso. Non c'era nemmeno una nuvola in cielo in quel terribile giorno in cui Glenure<sup>5</sup> cadde morto sotto i raggi del sole; e non a caso egli aveva i capelli rossi. Stevenson aggiunge anche che il servo, che cavalcava dietro di lui, era carico di limoni: perché i limoni sono di un giallo acceso. Questo modo di costruire un'immagine può non essere del tutto voluto, ma resta assolutamente caratteristico. Ovviamente non intendo dire che «letteralmente» ogni scena in ogni libro sia costruita con lo stesso schema di colore, o che avvenga allo stesso momento della giornata. Ci sono eccezioni alla regola; ma persino queste saranno infine eccezioni che confermano la regola. *Un tetto per la notte* è ambientato – non innaturalmente – di notte; ma persino in quell'incubo invernale della Parigi medievale, l'occhio della mente è più colpito dal biancore della neve che dall'oscurità della notte. È con lo sfondo di quella neve che vediamo stagliarsi figure medievali piene di fuoco; e specialmente la bellissima figura di Villon che (ricordiamo Glenure) non ebbe il diritto di avere i capelli rossi una volta morto. I capelli sono come una pozza di sangue che grida vendetta, ma io dubito che il disgraziato gentiluomo delle poesie di Poe si sarebbe potuto permettere i capelli rossi persino in vita.

Dunque, sarebbe semplice mettersi a cercare nel dettaglio, per recuperare qualche descrizione notturna nell'opera di Stevenson: ma non è mai la notte che incombe eternamente nell'opera di Poe. Si potrebbe dire, per esempio, che ci sono poche scene più vivide e tipiche di Stevenson di quella del duello a mezzanotte ne *Il Signore di Ballantrae*. Ma anche qui l'eccezione conferma la regola: la descrizione non insiste sull'oscurità della notte ma sulla durezza dell'inverno, sull'asprezza senza vento del gelo; le candele diritte come spade; e le

fiammelle, che paiono quasi fredde come luci di stelle. E qui il freddo del vento si sposa con il gelo delle lame.

Un freddo gelido indurisce quel fremere delle lame d'acciaio, non solo materialmente ma moralmente. La casa di Durrisdeer non crolla alla maniera di quella degli Usher<sup>6</sup>. In quella scena d'assassinio c'è un che di chiaro, di salino e di puro; e, nonostante tutto, quel bianco gelo dà alle candele una certa purificazione, come alla candelora.

Ma il punto è, al momento, che quando diciamo che una certa azione fu compiuta di notte, non intendiamo che sia stata compiuta per forza nell'oscurità. C'è un senso di esattezza e di amore per il dettaglio che appartiene interamente al giorno. Qui davvero i due autori così bizzarramente confrontati sembrano quasi aver cospirato prima del tempo, per poter smentire il critico che li accostava: perché il detective creato dalla mente di Poe preferisce pensare al buio, e per questo chiude gli scuri persino di giorno; Dupin<sup>7</sup> porta nel suo salotto l'oscurità esterna, mentre Durie porta la luce della candela nel buio della foresta.

Queste immagini non sono solo ornamenti o fatti casuali: il loro spirito abbraccia tutta la scena. Quello stesso duello, per esempio, mostra tutto l'amore che l'autore aveva per gli spigoli netti, e per l'azione chiara e tagliente. È oltremodo tipico che Stevenson abbia rappresentato la signora Durie mentre conficca la spada nella terra fino all'elsa. È vero che poco dopo (forse sotto l'occhio triste del signor Archer e dei realisti così sensibili) decise di rimuovere quella scena, «un'esagerazione da far vacillare persino Hugo». Ma è molto più significativo il fatto che non avesse sconcertato Stevenson. Era il vero e proprio gesto vitale di tutte le sue opere che quella spada affilata spaccasse la terra smossa. Era più che vero in molti altri significati, perché aveva a che fare con l'argilla mortale di cui è fatto l'uomo e con la spada affilata dello spirito.

Ma ora voglio parlare del gesto dell'artigiano, quello di un uomo che taglia il legno. Quest'uomo aveva la passione per i tagli netti. Non ha mai commesso un omicidio senza che ne venisse fuori un lavoro pulito.

Da dove è venuto questo spirito, e come è cominciata la sua storia? Questo è l'unico modo per cominciare la storia di Stevenson. Se dicessi che è cominciata con il suo tagliare le figurine di cartone, potrebbe sembrare la parodia delle favolette pedanti sulla psicologia dell'infanzia e sulla educazione dei bimbi. Ma forse sarebbe meglio correre il tremendo rischio di esser preso per un pedagogista moderno, piuttosto che ripetere le frasi fin troppo familiari grazie alle quali l'ammiratore di Stevenson si è trovato addosso l'etichetta del sentimentale. Si è parlato fin troppo, in relazione a questo, dell'Anima fanciulla o del Peter Pan di Samoa. Non perché si tratti di falsità, ma

perché è un errore ripetere una verità troppe volte, così da farle perdere tutta la sua freschezza: specialmente quando si tratta della verità su come non perdere la freschezza della gioventù. Molti sono persino stanchi di sentire questa verità, ma sono certo che non sarebbero mai stanchi di possederla. Poco fa ho deliberatamente affrontato l'argomento attraverso un'altra via; e quella via procedeva all'indietro. Invece di parlare prima di Cummy<sup>8</sup> e degli aneddoti del padron Louis (col rischio di rendere ridicola una graziosissima figura, a causa della semplice ripetizione, agli occhi di una moltitudine di gente a lei molto inferiore) ho provato a considerare prima il centro e il fulcro del suo lavoro, per poi notare che va riportato in un certo senso alla sua infanzia; e che sostenere questo non è né sentimentale, né insensato e nemmeno irrilevante.

Dunque se ci domandiamo «dove comincia veramente la storia di Stevenson; dove si manifestano il suo spirito o stile particolare e da dove vengono; come prese, o iniziò a cogliere, quell'elemento che lo ha reso diverso dall'uomo comune?», non ho nessun dubbio su quale sia la risposta. Ha tratto tutto questo dal misterioso signor Skelt<sup>9</sup> del suo gioco d'infanzia, il teatro di legno e cartone, che fra tutti i giochi è quello che più colpisce e ha effetto magico sulla mente. O meglio ancora, forse, trasse le sue qualità dal modo in cui la natura di quel gioco fece presa sul suo temperamento individuale e sul suo talento. Egli stesso ne scrisse in un bellissimo saggio e in una bellissima frase autobiografica: «Che cos'è il mondo, che cos'è l'uomo e la vita, se non quello che il mio Skelt ha creato?». L'interesse psicologico qui è ben più profondo di quello che è suscitato dalla generalizzazione riguardo alla fantasia infantile. Non si sta solo parlando di giochi di bambini; si parla di «un gioco» in particolare, e di un particolare tipo di talento. Per esempio, comprare teatrini di cartone a Edimburgo non era certo la stessa cosa che frequentare teatri veri a Londra. In quelle rappresentazioni di cartone c'era un elemento di pantomima, ma non esisteva alcuna dissolvenza. Le forme nette di ogni cosa, così ben descritte nel suo saggio, la bellezza dell'eroina, il pesante intrico della vegetazione, le nuvole appese e imbottite come guanciali – queste cose comunicarono qualcosa allo spirito di Stevenson, con la loro solidità piena e la loro rigidità spigolosa. E non è un'esagerazione sostenere che egli passò la vita tentando di insegnare al mondo che cosa aveva imparato proprio da quelle figurine; questo è il suo insegnamento e la sua qualifica di insegnante. Fino alla fine presentò la sua idea di morale in una serie di emblemi morali che avevano qualcosa in comune con quelle forme definite e quegli atteggiamenti di sfida; e non ci fu mai nome più adatto alla sua idea dell'aggettivo skeltiana.

Era proprio perché amava guardare con quelle linee, e pensare in quei termini, che tutte le sue immagini istintive sono chiare e mai



nuvolose; che gli piaceva una mescolanza allegra di colore combinato con l'energia vitale dell'azione, veloce come un raggio di luce. Gli piaceva far risaltare le cose; o meglio, che spiccassero sopra tutto, come l'impugnatura di una sciabola o la piuma su un cappello. Amava la forma delle spade incrociate; gli piaceva la struttura della forca, che ha una forma netta, come la croce. E il punto è che questa immagine astratta corre in sottofondo a tutte le sue opere, comprese quelle più mature e complesse; e non si perde mai, nemmeno nei momenti in cui il suo stile è più tragico o, cosa peggiore, realista. Persino quando soffre come un uomo, come fanciullo si rallegra: gli uomini dagli elmetti colorati come i mostri, nella miseria sordida di *Il riflusso della marea*, sono sempre maschere di una pantomima che si sfidano sotto l'azzurro del cielo. E James Durie è altrettanto limpido, potremmo dire altrettanto luminoso, nel suo cappotto nero, quanto lo era Alan Breck nel suo blu.

Se prendiamo questo gioco come un simbolo, potremmo anche dire che Stevenson visse dentro il suo teatro di cartone. È certo che visse interamente nella sua casa; e spesso, immagino, nella sua stanza dei giochi. È qui che compare, così presto nella sua vita, l'altro elemento che era destinato a renderla più cupa, spesso accompagnato a qualcosa di simile all'ombra della morte. Non so dire quanto lontano quell'ombra potesse a volte arrampicarsi sui muri della sua stanza: ma è certo che egli fu un bambino piuttosto delicato e malaticcio, e per questo fu costretto a rifugiarsi nella sua vita immaginativa interiore di più di quanto non avrebbe fatto se fosse stato un bambino di robusta costituzione. Il mondo dentro a quella casa era in gran parte un mondo interamente suo; sì, anche un mondo immaginato, le cui figure si creavano nella luce del fuoco. Il mondo fuori dalla sua casa era molto diverso, persino per coloro che vivevano con lui; questo è un contrasto che avrò modo di sottolineare più avanti, quando parleremo della crisi della sua giovinezza. Basti accennare qui al paradosso per cui in un certo senso egli fu protetto in seno alla vita di famiglia proprio dalle tradizioni più dure di quella famiglia: essa infatti, come non costruì fari nel laghetto privato, allo stesso modo non portò sempre la chiesa di Scozia nella nursery. Stevenson descrisse come suo nonno, rigido calvinista, tollerasse nella nursery la presenza di quelle selvagge favole arabe che dal suo pulpito avrebbe condannato. Come quella stessa casa di Edimburgo lo difese dai gelidi venti invernali di Edimburgo, così lo protesse in un certo senso dalle gelide invettive del puritanesimo che soffiavano tanto forte nella vita pubblica.

Può darsi che sia stato perché era un bambino malato; forse era anche un bambino viziato; ma il fatto che sia stato lasciato così spesso solo con i suoi sogni, a dimorare in quella casa dentro la casa che è il teatrino di cartone, è cosa da ricordare; perché significherà molto in

una fase successiva.

Riguardo poi a quella questione che è stata chiamata «il bambino dentro R.L.S.», ho già sostenuto che se ne è parlato fin troppo; ma si è ragionato, su questo fatto, troppo poco. Questo fatto è una realtà, e rimane sempre un problema considerevole per la ragione, e permane insoluto nel mondo moderno per quanto se ne sia parlato. Abbiamo un gran numero di testimonianze da parte di uomini di ogni sorta, da Treherne a Hazlitt, da Wordsworth a Thackeray, del fatto psicologico che il bambino sperimenta a volte felicità tali, che brillano come gemme anche solo nel ricordo. Nessuna delle spiegazioni normali e naturali riesce a dar conto di questo fatto naturale, e alcuni hanno anche sostenuto che si tratti di qualcosa di soprannaturale. Nel senso ordinario dello sviluppo mentale, non c'è nessun motivo per cui il bambino debba essere migliore dell'uomo, come il girino non lo è della rana. E i tentativi di spiegarlo attraverso la crescita fisica sono ancora più deboli. C'è un buon esempio di debolezza in uno dei saggi di Stevenson, il quale si trovò, ovviamente, a cogliere il primo bagliore di eccitazione derivato dalle teorie darwiniste. Parlando del vecchio sacerdote calvinista che riconobbe la splendida magia delle *Mille e una notte*, suggerì che nella mente del teologo ci dovesse essere ancora la scimmietta sgambettante: l'antenata dell'uomo, «probabilmente arboricola». Gli antropologi oggi ritengono che probabilmente non era arboricola. Ma in ogni caso, è un po' difficile comprendere perché mai un uomo dovrebbe amare la complessità di città labirintiche, o desiderare di viaggiare con una corte ingioiellata di principi arabi, soltanto perché un suo antenato doveva essere un tempo una bestia pelosa, che si arrampicava come un orso su tronchi ramificati. Viene in mente una frase che Stevenson scrisse, quando si rese conto di aver dato per scontato che un uomo ricco dovesse conoscere per forza un direttore del Christ's Hospital: «Un uomo con il raffreddore non conosce necessariamente un cacciatore di topi; e il collegamento, come appare ora al mio umile e risvegliato senno, è altrettanto stretto».

Il collegamento tra l'energia in espansione della giovane scimmia e i segreti sogni a occhi aperti del giovane uomo è altrettanto stretto. A dire la verità, il momento in cui il ragazzo è più colmo dell'energia simile a quella di una scimmia non è affatto il momento in cui il bambino trabocca dei piaceri immaginativi di un poeta. Quelle energie giungono sempre in un periodo meno immaginativo, e s'impongono spesso su persone ben meno energiche. Ciò accadde precisamente e specialmente nel caso di Stevenson, ed è assurdo cercare di spiegare la forza immaginativa di un fanciullo invalido con l'esuberanza fisica di un giovanotto, che comincia in quel momento a dar parecchi segni di scemenza.

Stevenson, con tutti i vantaggi dei suoi svantaggi, avrebbe potuto sopravvivere a quel momento in cui tutti hanno un tocco di scemenza. Ma quel momento spiacevole della gioventù non era quello in cui le immagini colorate nella sua mente erano più chiare; furono molto più chiare più avanti, nell'età della padronanza di se stesso, e nel periodo precedente, nell'età dell'innocenza. Il punto principale da chiarire qui è che erano immagini colorate di un tipo specifico. I colori forse sbiadirono, ma in un certo senso le forme rimasero intatte; e cioè, nonostante il fatto che la luce della quotidianità le avesse un poco scolorite, quando la lanterna si accendeva di nuovo dentro di lui, le antiche lastre della lanterna magica s'illuminavano sullo schermo scuro. Erano ancora le immagini dei pirati e dell'oro rosso, e del blu scuro del mare, come nella sua infanzia. E questo fatto è molto importante nella storia del suo pensiero, quando vedremo la sua decisione di ritornare nuovamente a quelle figure. Perché doveva arrivare il momento in cui davvero, come Jim Hawkins, sarebbe stato salvato da un criminale dallo sguardo malizioso con stampella e coltellaccio da un destino ben peggiore della morte e da uomini peggiori di Long John Silver – dall'ultima fase dell'illuminato diciannovesimo secolo e dai maggiori pensatori di quel tempo.

1. Maurice Maeterlinck (1862-1949) fu un poeta, commediografo e saggista belga.
2. «Divani profondi come tombe».
3. Fiona MacLeod è lo pseudonimo di William Sharp (1855-1905), scrittore scozzese i cui romanzi, di ispirazione romantica, trattavano principalmente dei celti.
4. Alan Breck Stewart (1711-1791) era un soldato scozzese, la cui storia è raccontata nel romanzo di Stevenson *Il ragazzo rapito*.
5. Colin Roy Campbell di Glenure era un funzionario del governo inglese, incaricato di requisire le proprietà del clan Stewart nel Nord della Scozia. Del suo omicidio fu accusato proprio Alan Breck Stewart. La vicenda è conosciuta come «l'omicidio di Appin» (essendo Appin il luogo dell'assassinio), ed è al centro della trama de *Il ragazzo rapito*.
6. Il riferimento qui è al racconto di E.A. Poe *La caduta della casa degli Usher*, del 1839.
7. Auguste Dupin è il protagonista di molti racconti di Poe, come *I delitti della Rue Morgue* e *La lettera rubata*. È un investigatore eccentrico, solitario e analitico.
8. Cummy era la bambinaia di Stevenson, alla quale dedicò le poesie di *Un giardino di versi*.
9. Fra i giochi per l'infanzia più comuni ai tempi di Stevenson, c'erano dei teatrini di cartone e legno, a volte provvisti di un sistema di illuminazione a candeline. Il primo editore britannico di questi giochi fu Skelt. Si potevano acquistare presso i cartolai delle cartelle, che contenevano scene, personaggi e testi di commedie, tragedie, drammi e pantomime, disponibili in due versioni: in bianco e nero al costo di un penny (chiamate *Penny Plain*) e già colorate al costo di due pence (dette *Two-pence coloured*). Di queste figurine parla lo stesso Stevenson nel suo saggio dal titolo, appunto, *Penny Plain and Two-pence coloured*, del 1887.

### III.

## Gioventù ed Edimburgo

L'IDEA FONDAMENTALE DI QUESTO CAPITOLO è che quando Stevenson se ne uscì per la prima volta dalla sua casa di Edimburgo, scivolò sul primo gradino. Poteva non essere null'altro, per iniziare, del classico scivolone tipico della faciloneria della giovinezza; la stessa faciloneria di cui si parla nella classica novella edimburghese: *Le disavventure di John Nicholson*. Ma quella stessa fiaba sembrerebbe suggerire che – in quello scivolone – ci fosse qualcosa di davvero untuoso e sporco.

È uno strano fatto che Stevenson abbia scritto una simile storia; e nessun suo estimatore ha il desiderio specifico di soffermarsi su quei pochi suoi lavori che avrebbero potuto quasi essere opera di qualcun altro. Ma questo fatto ha una sua importanza biografica, che non è stata indagata a sufficienza, nonostante la gran quantità di studi biografici finora scritti. È una commedia curiosamente bruttina e spiacevole, ma non spiacevole abbastanza per essere una tragedia. L'eroe non solo non è eroico, ma riesce ad essere sia poco divertente che poco affascinante; e il fatto che si rida di lui non solo non è di per sé una prova di genio, ma non è neanche spiritoso. È strano che disavventure simili siano nate dalla stessa mente che ci ha dato l'allegria arlecchinata de *La cassa sballata*. Ma ho deciso di occuparmene perché trabocca di una certa atmosfera, nella quale Stevenson fu gettato troppo all'improvviso, credo, quando varcò il confine tra la fanciullezza e la gioventù. È corretto chiamarla atmosfera, o una delle atmosfere, di Edimburgo; pure è il vero contrario di quello che giustamente associamo all'asciutta dignità dell'Atene moderna.

C'è qualcosa di davvero particolarmente sordido e squallido negli sprazzi di vita infima offerti nella varietà dei vizi di John Nicholson; e qualcosa dello stesso genere ci piomba addosso, come uno scoppio del serbatoio, con gli studenti di medicina de *Il trafugatore di salme*. Quando dico che questo primo passo di Stevenson l'ha spinto improvvisamente fuori strada, non intendo dire che egli abbia fatto niente di particolarmente terribile a paragone di parecchi individui assai rispettabili nei più raffinati centri di civilizzazione. Ma voglio dire che la sua città non era, in questo particolare aspetto, cortese o

raffinata o addirittura particolarmente civilizzata. E lo faccio notare perché lo si è sottolineato troppo poco; mentre altre cose sono state considerate fin troppo.

È un'ovvia verità che Stevenson sia nato in una famiglia di tradizione puritana, in un Paese presbiteriano, dove ancora vagava nell'aria, come minimo, l'eco dei fulmini teologici di Knox<sup>1</sup>; e dove il sabato era spesso più un giorno di morte che uno di riposo. È semplice, anche troppo semplice provare questo fatto descrivendo il padre di Stevenson come un rigido membro del Covenant<sup>2</sup>, che si corrucciava davanti all'esuberante talento del figlio; e una simile semplificazione è spesso espressa chiaramente nero su bianco. Ma, come capita per molte altre affermazioni bianche o nere, non è vera; e non è neppure corretta. Il vecchio signor Stevenson era un presbiteriano, presumibilmente era un puritano, ma non era un fariseo; e di certo non aveva bisogno di essere un fariseo per condannare alcuni aspetti del comportamento del figlio. Probabilmente è vero che qualsiasi altro figlio avrebbe potuto ugualmente offenderlo; ma è anche vero che forse qualsiasi altro padre si sarebbe sentito offeso allo stesso modo. Il figlio sarebbe stato l'ultimo a fingere che tutte le colpe erano da una parte sola; l'unica cosa che può riguardare la posterità in questo argomento si trova in certe condizioni sociali che diedero alle varie responsabilità un che di specifico, e che rimasero di una certa importanza persino quando le colpe, in se stesse, erano state da tempo dimenticate.

E mentre si è scritto persino troppo sull'ombra imminente della Chiesa di Scozia e delle restrizioni della società puritana, c'è qualcosa che non è stato identificato riguardo a quello che può essere chiamato il «lato nascosto» di una città così puritana. C'è qualcosa di stranamente brutto e sgradevole non solo nelle virtù opprimenti, ma anche nei vizi, e specialmente nei piaceri, di un luogo simile. Si percepisce, come ho detto, anche nelle storie di Stevenson e in molte altre che riguardano Edimburgo. Folate di whisky purissimo ci investono nell'aria selvaggia: c'è a volte un che di stridulo, come il suono della cornamusa, nella risata scozzese; a volte nell'ebbrezza scozzese vi è un che della follia. Non voglio collegare tutto ciò, come ha fatto un mio amico, all'ipotesi che gli antichi scozzesi adorassero qualche specie di demoni; penso piuttosto che sia connesso con la chiarezza quasi feroce che una certa minuziosità teologica donò loro.

Ad ogni modo, è vero che in un mondo simile persino la tentazione ha qualcosa di terribile, oltre che attraente; e possiede inoltre un che di degradante e vile. È stato questo a tagliare la strada all'inclinazione all'avventura e all'ambizione di un giovane poeta; e diede alla prima parte della sua storia un sospetto di frustrazione, se non di aberrazione.

Il problema di Stevenson, se si può dire tale, è che ci fu un contrasto troppo forte fra i sogni quieti e delicati della sua infanzia e il tipo di mondo che gli venne poi incontro, come un vento che lo investì fin sull'uscio della sua casa. Non si trattava solo del contrasto fra la poesia e il puritanesimo; era piuttosto il contrasto fra poesia e prosa: un tipo di prosa così prosastica da essere quasi repellente. Stevenson non credeva a sufficienza nel puritanesimo per attaccarvisi troppo, ma credeva in una seppur potenziale poesia della vita, e rimase sconcertato dal fatto che quella poesia sembrava apparentemente impossibile nel mondo reale. E la sua religione nazionale, per quanto egli credesse nella sua religione non meno di quanto credesse nel suo Paese, non avrebbe mai messo in discussione quel fatto specifico.

Il puritanesimo non aveva in sé alcuna idea di purezza. Potremmo quasi sostenere che nel puritanesimo c'è qualsiasi virtù, eccetto che la purezza. Contemplava l'idea dell'autodisciplina, che è cosa diversa dalla virtù. Non ha immagini di innocenza pura, di quelle cose che sono allo stesso tempo solide e candide, come il gesso o il legno bianco che i bambini tanto amano. Questa mia affermazione non vuole negare al puritanesimo le sue buone qualità: la semplicità repubblicana, lo spirito combattivo, la parsimonia, la logica, la rinuncia al lusso, la ribellione ai tiranni, l'energia e l'intraprendenza che permisero agli scozzesi sparsi per il mondo di avere la marcia in più dell'amore per l'avventura.

Ma resta vero che in quella religione, pure quando era al suo apice, ci si concentrava più sul negativo che sul positivo, quanto alla virtù. So che un pregiudizio vittoriano considera ancora questa interpretazione teologica della storia come un esempio di assoluto cattivo gusto; e so anche che questo tabù che riguarda la materia fondamentale che forma l'umanità sta diventando oltremodo seccante, impedendo a chiunque, dall'ateo al papista, di dire quel che realmente pensa riguardo ai temi più importanti della storia del mondo. E mi prenderò la libertà di dire, nonostante quel tabù, che è davvero rilevante sottolineare qui questo difetto del puritanesimo. È un fatto reale che la Chiesa del Paese di Stevenson non aveva alcun culto per il Bambino Gesù, non festeggiava gli Innocenti, non aveva alcuna tradizione come quella dei piccoli fratelli di St. Francis, nulla che potesse in qualsiasi modo supportare l'entusiasmo fanciullesco per cose piccole e semplici, e metterle in relazione con una regola di vita che si preservasse anche da adulti: questo è un fatto, come è un fatto che i Quaccheri non sono una buona scuola militare o che i musulmani non sono esperti assaggiatori di vino. Da ciò derivò il fatto che quando Stevenson lasciò la sua casa, chiuse la porta su un mondo decorato d'oro finissimo, e si ritrovò a fronteggiare un terribile contrasto: tentazioni che erano al contempo attraenti e ributtanti, e

paure che rimanevano tristi anche quando venivano tenute in poco conto. Il fanciullo che si trova in un simile ambiente è dilaniato da qualcosa di più del dilemma di Tannhäuser: si domanda perché mai si senta attratto da cose repellenti.

Qui azzarderò un'ipotesi che è poco più di un guizzo nell'oscurità, e in una zona molto oscura della mente. Ma sospetto che proprio da questo abisso di terribile contrasto sia originariamente nato quel mostro a due teste, il mistero di Jekyll e Hyde. C'è veramente un che di speciale in quella storia cupa e grottesca che non mi sembra sia stato indagato in profondità, per quanto sia stato spesso citato. È chiaro che io non sono, per fortuna, uno studioso così accanito della vita di Stevenson, come sembrano esserlo individui che ne hanno un'opinione assai più bassa della mia. Ma mi sembra che la storia di Jekyll e Hyde, che è presumibilmente ambientata a Londra – così vien detto –, sia in realtà inequivocabilmente ambientata a Edimburgo. Molti dei personaggi sembrano puri scozzesi. Il signor Utterson, l'avvocato, è senza dubbio un avvocato scozzese, unicamente interessato alle leggi scozzesi. Nessun avvocato britannico ha mai letto un libro di pura teologia di sera solo perché è domenica. Mr. Hyde possiede in realtà il fascino cosmopolita che accomuna tutte le nazioni, ma c'è qualcosa di decisamente caledoniano nel dottor Jekyll, e specialmente c'è quel qualcosa che richiama la specifica qualità di Edimburgo che spinse un osservatore poco gentile (probabilmente originario di Glasgow) a definirla un luogo «battuto dal vento dell'est ma che scopiazza l'ovest di Londra». Quel tono particolare sulla propria rispettabilità, e l'orrore di mescolare la propria reputazione con la fragilità umana, appartiene alle classi medie delle solide comunità puritane. Ma il punto fondamentale di questo argomento è che c'è un elemento in cui il puritanesimo si esprime meglio in Hyde che nel dottor Jekyll. Questo improvviso lezzo che viene dal maligno, l'immediato invito a gettarsi nelle braccia dell'oscenità, l'asprezza dell'alternativa fra un pavimento pulito e lindo e quella fogna nera e fetida, tutto questo, per quanto rientri perfettamente nella logica della storia raccontata, è descritto in modo troppo schietto e familiare per non aver avuto una solida base nell'osservazione della realtà dei fatti. Non è così che il comune giovane pagano, di climi più tiepidi, concepisce l'alternativa fra Cristo e Afrodite. La sua immaginazione e metà della sua mente sono impegnati nel difendere la bellezza e la dignità degli dei e degli uomini. Non è così che Stevenson giunse a parlare di queste cose, dopo aver conosciuto l'ombra dell'Atene antica scendere sulla parte pagana di Parigi. Tengo conto di tutto l'orrore necessario alla creazione di Hyde. Ma questo squallore non appartiene solo alle pagliacciate demoniache di Hyde: è incluso anche, in un certo modo, in ogni parola che riguarda i vizi segreti e vergognosi di

Jekyll. È la tragedia del Paese puritano: uguale in tutto e per tutto a quella leggenda lugubre che Stevenson amava, in cui il bastone del maggiore Weir prese a camminare da solo, senza proprietario, per la strada.

Mi farebbe piacere dire tra poco qualcosa riguardo alla moralità assai giusta, profonda e saggia che si trova in quella storia inquietante. Quello che voglio sottolineare ora è che la sua atmosfera e il suo ambiente sono tipici della compassata ipocrisia della setta chiusa o del villaggio di provincia; potrebbe essere una storia del Middle West selvaggiamente mutilata dall'*Antologia di Spoon River*. Ma il punto è che la bellezza umana che rende il peccato molto più pericoloso non è che vagamente accennata; questo Belial non è mai gentile o umano; e mi sembra che in questo fatto ci sia qualcosa che rimanda all'ordine invertito e al crudele contrasto con cui la licenziosità si presenta in un mondo abituato a disapprovare la libertà. È l'espressione di qualcuno che, con le parole di Kipling, conobbe il peggio troppo giovane; non necessariamente nelle sue azioni o nelle sue colpe, ma nella natura di un sistema che non vedeva la differenza fra il peggio e il moderatamente sbagliato. Ma qualsiasi forma il trauma dell'incontro con il male possa prendere, penso che lo abbia distolto, con uno strattone, dal giusto sviluppo della sua natura romantica; e fu responsabile per tutto quel che sembrò casuale o tardivo nella sua vita.

Non voglio sostenere che la moralità della storia abbia in se stessa qualcosa di debole o di morboso; la mia opinione è proprio l'opposto. Per quanto quella fiaba sembri folle, la morale è ben sana: anzi, la morale è strettamente ortodossa. Il problema è che la maggioranza di coloro che la citano non conoscono la suddetta morale, forse perché non hanno mai letto la storia. Di volta in volta quelle autorità anonime partorite dai giornali, che amano congedare Stevenson con una grazia tanto languida, diranno che c'è un che di banale e ovvio nell'idea che un uomo sia in verità due uomini in uno e che possa esser diviso in buono e cattivo. Il vero fatto importante della storia non è che un uomo possa essere due uomini insieme, ma nella scoperta che due uomini sono un uomo solo. Dopo tutti i folli vagabondaggi e i conflitti di quei due esseri incompatibili, era sempre un solo uomo a esser venuto al mondo e sempre uno solo a venire seppellito. Jekyll e Hyde sono divenuti un proverbio e una favoletta; però il proverbio andrebbe letto al contrario e la favoletta non l'ha capita nessuno. Ma a questi languidi critici sarebbe dovuto saltare in mente, come parte della favoletta, che questa storia è una tragedia; che è solo un altro modo per dire che l'esperimento è fallito. Il punto della storia non è che un uomo «possa» separarsi con un taglio netto dalla sua coscienza, ma che non può. L'operazione chirurgica è fatale



in questa storia. È un'amputazione nella quale entrambe le parti trovano la morte. Jekyll, persino quando sta morendo, dichiara quale sia la conclusione della faccenda: che il peso della lotta morale umana è una catena dalla quale non ci si può in nessun modo liberare. La ragione è che non ci potrà mai essere uguaglianza fra male e bene. Jekyll e Hyde non sono gemelli. Sono piuttosto, come dice giustamente uno dei due, come padre e figlio. Dopo tutto, Jekyll ha creato Hyde; Hyde non avrebbe mai creato Jekyll: poteva solo distruggerlo. La vicenda non è trita e ritrita come sostengono i critici, dopo che Stevenson l'ha scoperta per loro trent'anni prima. Ma la rivendicazione di Jekyll non è di esser stato il primo a fare questa specie di esperimenti dualistici: piuttosto di dover essere l'ultimo.

Non concordo nemmeno del tutto con la goffaggine tecnica che alcuni rimproverano al racconto, principalmente perché ritengo che molte delle sue emozioni siano state davvero sperimentate nel dolore feroce della giovinezza. Alcuni sono scesi nel dettaglio per cercare di individuare quali, e il signor E.F. Benson ha stranamente sostenuto, con me presente, che il punto in cui la storia si sfalda è quando Jekyll scopre che la sua combinazione chimica era stata parzialmente accidentale ed è per questo irrecuperabile. Il critico sostiene in modo sprezzante che non sarebbe cambiato niente, se Jekyll avesse semplicemente preso una pillola qualsiasi. Mi pare strano che una persona che sembra sapere tanto riguardo al diavolo quanto l'autore di *Colin*, non riesca a riconoscere lo zoccolo spaccato nello spirito spezzato in due sorto dall'esperimento di Jekyll. Il preciso momento in cui Jekyll scopre che la formula che lui stesso ha inventato ha una falla, tramite un incidente che non aveva potuto prevedere, è semplicemente il momento supremo in ogni storia che narri di un uomo che trae il suo potere dall'Inferno; il momento in cui scopre il difetto nella sua azione. Un momento simile capita a Macbeth e a Faust e a centinaia di altri; e il punto di tutta la storia è che niente è veramente sicuro, e meno di tutto il resto lo è la sicurezza del satanista. La morale è che il demonio è un mentitore, e ancor di più un traditore; che è più pericoloso per i suoi amici che per i suoi nemici; e, con tutto il rispetto per il signor Benson, non è una morale superficiale o priva di valore. Ma per quanto il racconto sia infine emerso come un *gargouille* scolpito con gran maestria da un artigiano maturo, e per di più sia un *gargouille* della più alta edificazione spirituale, creato appositamente per esser situato sul più sacro degli edifici, la mia teoria al momento è che la pietra di cui questa statua è forgiata fu originariamente scoperta, io credo, da Stevenson quando era ragazzo, mentre girovagava per le strade, se non per i bassifondi. In altre parole, non aveva certo bisogno di abbandonare quella rispettabile metropoli per incontrare le debolezze di Jekyll e i crimini

di Hyde.

Parlo di queste cose in modo piuttosto generico, non per mancanza di tatto, ma spinto da qualcosa che chiamerei piuttosto impazienza o persino per irritazione; perché le schermaglie fra gli imbianchini vittoriani e gli infangatori postvittoriani mi sembrano del tutto insufficienti nella comune e ordinaria comprensione delle tribolazioni della natura umana. Sia gli scandalizzati che i provocatori mi sembrano molto sciocchi se paragonati a quella creatura sensibile di cui si legge nella Bibbia, che si limitò ad affermare che ci sono cose che nessun uomo può comprendere, come il volo di un uccello nel cielo e il comportamento dell'uomo quando è giovane. Che Stevenson fosse nel senso più profondo e sano una brava persona è certo, senza bisogno dell'apologetica vittoriana; che non abbia mai fatto qualcosa che ritenesse sbagliata è improbabile, senza che ci si metta a capofitto a far ricerche approfondite su quali siano stati i canali di aberrazione prescelti; e la cosa in se stessa è ulteriormente falsificata dal fatto che, fuori da una certa tradizione religiosa, pochissimi sia degli imbianchini che dei provocatori credono veramente nella moralità di cui stiamo parlando. I primi non mirano ad altro che a salvaguardare la rispettabilità; i secondi, pure quando calunniano, non sono capaci di condannare. Stevenson non era un cattolico; non ha finto di essere rimasto un puritano; ma era un pagano altamente onorevole, responsabile e valoroso, in un mondo traboccante di pagani che erano per la maggior parte molto meno cavalieri e onorevoli. Io, per esempio, se posso dirlo, sono pronto a difendere il mio modo di pensare o a giudicare gli altri in base al loro. Ma la pretesa vittoriana che ogni eroe ben vestito d'un romanzo, che possa contare su cinquecento sterline l'anno, sia nato immune dalle tentazioni per combattere le quali i più straordinari santi si sono cinti di cilici e di rovi – beh, questo non mi interessa affatto e non lo discuterò ancora.

Quello che mi interessa invece, in questo momento della storia, non è tanto quello che Stevenson ritenesse giusto o sbagliato una volta divenuto consapevolmente e regolarmente un pagano, ma il modo specifico in cui il giusto e lo sbagliato gli apparvero in quest'età rozza e incerta, quando per tradizione era ancora un puritano. E penso che gli apparve con la coda in avanti, per usare una delle sue espressioni preferite, quando il male fece per la prima volta capolino nella sua esistenza, come succede a tutti: vide la coda del demonio, prima delle corna. Il puritanesimo gli aveva dato le chiavi delle celle sotterranee piuttosto che delle ampie stanze di Babilonia; e qualcosa di altrettanto sotterraneo, soffocante e svilente si aggira come un fumo sulla storia di Jekyll e Hyde. Ma parlo di questi argomenti per spiegare parte dello svolgimento del suo pensiero e della sua natura umana, che mi pare aver avuto molto a che fare con il successivo evolversi del suo destino.

Lo svolgimento normale, o almeno quello ideale, del destino di un uomo parte dalla sua stanza colorata dell'infanzia per giungere al giardino ancor più romantico della fede e dell'incontro con la gioventù. È dal giardino dei versi di un bimbo che si arriva al giardino delle scelte di un uomo. Non credo che quel periodo di transizione si sia svolto correttamente per Stevenson; credo che qualcosa l'abbia ostacolato o tratto in inganno; penso che sia stato allora che il vento dell'est del puritanesimo d'Edimburgo l'abbia spinto fuori dalla strada maestra, ed egli ritornò molto più tardi a qualcosa di simile alla fiducia e a una sana relazione umana. In una parola, penso che da bimbo ebbe la più grande fortuna del mondo, e in gioventù la peggior sfortuna; e che questo spieghi gran parte della sua storia.

Ad ogni modo, egli non trovò alcun punto d'appoggio in quelle scivolose strade della sua bellissima e ripida città; e mentre passava in rassegna le piccole isole di quel grande e splendente estuario, può aver sentito il tipo di vita, quasi vagabonda, che lo avrebbe condotto ai confini della terra. In un certo senso non c'era una ragione sociale per cui la sua vita non si sarebbe dovuta concludere a Edimburgo, come a Edimburgo era iniziata. Nulla sembrava poter impedire una carriera normale e piena di successi per un uomo così intelligente, gentile ed essenzialmente tanto pieno di umanità; la sua storia avrebbe potuto trovarsi benissimo in uno di quei romanzi in tre volumi che amano tanto i vittoriani. Avrebbe potuto avere la fortuna di sposare una fanciulla di Edimburgo, deliziosa e a modo come Barbara Grant<sup>3</sup>. Avrebbe potuto presiedere ai festeggiamenti di un nuovo gruppetto di Stevenson, che se ne tornano a casa da Leith Walk con sottobraccio le allegre cartellette di Skelt. E avrebbero potuto comprare anche un *Penny Pickwick*<sup>4</sup>, e aggirarsi fra i portici con le lanterne; e la sua percezione di queste cose sarebbe pure potuta cambiare, anche se non si sarebbe necessariamente impoverita, grazie alla responsabilità che un uomo acquisisce quando vede queste stesse cose riprodotte anche negli altri. Ma fra queste prime sciocchezze edimburghesi, di cui ha narrato, ce n'è una che mi sembra quasi simbolica. A un certo punto egli parla di una particolare specie di mele che aveva raccolto sulla spiaggia, che sembrava frutto di quegli alberi contorti e salati che crescono in mare. Non so come sia accaduto, non so in che forma si sia manifestato e nemmeno so se prese una vera e propria forma, ma in un modo o nell'altro, in pensiero, parola o azione, in quel luogo deserto egli mangiò dall'albero della conoscenza: una mela selvatica.

Penso che siano stati in parte i dolori della gioventù a rendere tanto dolci i piaceri dell'infanzia; lo sconvolgimento principale della sua vita dipese dal peggioramento della sua salute, ovviamente. Ma dipese anche, a mio parere, da qualcosa di logoro e sporco che si ritrovò in mano quando si aggrappò alla nuova vita che lo aspettava: quel

qualcosa di insoddisfacente di tutta quella parte di esistenza che si presenta per disgrazia agli occhi di un bambino cresciuto fra convenzioni puritane; l'effetto sulla sua personalità fu che, durante quegli anni, fu costretto a crescere troppo lontano dalle sue tradizioni domestiche, civiche e nazionali; si ritrovò a sapere troppo e troppo poco allo stesso tempo. Non perse mai il senso della nazione, perché era uno scozzese, e uno scozzese non lo perde mai per quanto internazionale voglia farsi. Ma iniziò a internazionalizzarsi, nel senso che divenne indiscriminatamente intimo con la cultura del mondo, specialmente con quel tipo di cultura così cinica che era allora in voga. Le tradizioni domestiche e locali, che erano in molti sensi errate, persero il potere di controllarlo persino nei precetti che erano giusti. E in questa retrospettiva niente rimase tanto reale come le invenzioni romantiche della prima gioventù.

Nella fede puritana non c'era nulla in cui lui credesse con la stessa intensità con cui aveva in passato creduto al gioco dell'immaginazione; non c'era nulla che lo richiamasse così chiaramente come quella rima infantile di cui scrisse in seguito, con quella dedica commovente che dice: «Quanto è lontana Babilonia?». Purtroppo, Babilonia è molto vicina. Quel mercato cosmopolita delle arti, che nella sua storia è forse meglio rappresentato da Parigi, lo attirava sempre più verso la vita del vero artista, che a quel tempo aveva l'atteggiamento del completo anarchico. Vi si conformò, nella personalità e prima ancora nello spirito; non c'era niente che potesse chiamarlo indietro, se non il suono sottile e leggero di una trombetta metallica, che suonò una volta sola e poi tacque.

Dico che niente lo chiamava indietro, e pochissimo lo poteva trattenere, e per qualcuno che comprenda davvero la psicologia e la filosofia di quel periodo di transizione, direi che è quasi un miracolo che si sia tanto contenuto. Tutte le sue avventure successive non saranno comprensibili se non ci rendiamo conto del fatto che dietro di sé Stevenson lasciò una religione morta. Molti sono stati tratti in inganno dal fatto che abbia usato il suo antico credo come soggetto dei suoi scritti: questo significa piuttosto che quel credo era diventato un soggetto letterario. Era un soggetto che aveva cessato di essere soggettivo: era una base su cui lavorare, ma non cresceva affatto con lui. Stevenson e gli eredi della sua ammirevole tradizione, come Barrie e Buchan, trattavano quel segreto nazionale con spirito e persino teneramente; ma proprio quella tenerezza era il primo sottile segnale che quella religione era morta. Non avrebbero mai accarezzato con tanta dolcezza la tigre del calvinismo, se i suoi denti, per loro, non fossero già tutti caduti. E qui sta l'ironia e il pathos dei risultati raggiunti dal calvinismo scozzese: fu fatto ingoiare alla gente per trecento anni come un argomento senza possibili contestazioni, ma fu

infine ereditato solo come una sciocca tenerezza infantile; fu spiegato ai giovani con terrore, ma gli adulti lo ricordarono con un sorriso; e infine, con tutto il suo desiderio di controllare e schiacciare i sentimenti umani, finì per permanere persino nella commedia sentimentale di Thrums. Tutta quell'infinita agonia di lucidità e logica stringente terminò, inaspettatamente, in una risata: e quella risata era Robert Louis Stevenson.

Ecco, con lui venne la rottura, e ne segue che qualcosa doveva essersi spezzato in lui. Mentre i chiurli cantavano sulle tombe dei martiri, era il suo cuore a ricordare ma non la sua mente; il vecchio Knox suonò tre volte la sua tromba, ma non sembrò altro che rumore; *Old Mortality*<sup>5</sup> si ostinava ancora a preservare i memoriali dei Covenanters<sup>6</sup>, ma una campana a morto prese ad annunciare che anche *Old Mortality* era cosa passata. Quando Stevenson mise piede sul Continente, più ampio, con la sua graziosa nuova logica e con i suoi vizi, ben più gradevoli, si svuotò d'un tratto di tutta l'etica e la metafisica della sua tradizione, e si aprì ai punti di vista e ai vizi di una civiltà razionalistica. Tutte le lezioni, ben più profonde, della sua vita precedente dovevano sembrargli allora morte dentro di lui; e forse non sapeva nemmeno che cosa, dentro di lui, fosse ancora vivo.

1. John Knox (1514-1572) fu uno dei principali artefici della Riforma protestante in Scozia. Pur essendo stato ordinato sacerdote cattolico, dopo aver conosciuto Calvino creò un nuovo ordine religioso, che fu adottato dalla Chiesa riformata scozzese.

2. Il Covenant era un'istituzione religiosa fondata nella prima metà del seicento in Scozia, il cui scopo era mantenere in vigore la dottrina protestante contro qualsiasi ingerenza cattolica e impedire una qualsiasi modifica alle regole religiose protestanti. Re Carlo I nel 1637 aveva cercato di avvicinare la Chiesa inglese e quella scozzese proponendo alcune modifiche all'organizzazione della Chiesa di Scozia, la quale si fondava principalmente sul *Book of Discipline* di John Knox. Il Covenant divenne un movimento molto autorevole in Scozia, e lo scontro fra il Re e i membri del Covenant ebbe come conseguenza le guerre soprannominate «Bishop wars», del 1639 e del 1640.

3. Personaggio del romanzo *Catriona*.

4. *The Penny Pickwick* (satira del romanzo *The Pickwick Papers* di Charles Dickens) fu scritto da Thomas Peckett Prest nel 1839.

5. *Old Mortality* è un romanzo di Sir Walter Scott, di ambientazione e argomento scozzesi.

6. I Covenanters erano un movimento presbiteriano scozzese, che ebbe un ruolo molto importante nella storia della Scozia; essi sostenevano l'assoluta indipendenza della Chiesa di Scozia da quella inglese degli Stuart e giocarono una parte fondamentale nei dissidi riguardo alla riforma religiosa, sorti alla metà del XVII secolo.

## IV.

### La reazione al romanzo

QUANDO UN UOMO PASSEGGA PER STRADA con una lunghissima piuma svolazzante attaccata al suo cappello, o con uno stocco dall'impugnatura d'oro pendente al suo fianco, parecchi fra i dattilografi e commessi di Clapham Junction saranno scaltri abbastanza da percepire che questo individuo ha in sé un che di appariscente; e quando un uomo passeggia per Piccadilly o per Bournemouth con una testa dai lunghissimi capelli coronata da un fez ricamato, alcuni critici assai acuti non mancheranno di far presente (con tutta l'intelligenza deduttiva di Sherlock Holmes) che un tal uomo non è totalmente avverso al farsi notare.

Negli ultimi tempi sono stati pubblicati molti e ampi studi su Stevenson, che confermano e fortificano questa notevole convinzione; e non intendo spendermi qui per confermarla ulteriormente. Diremo solo, con tutta la solennità che a ciò conviene, che Robert Louis Stevenson è stato condannato dalla giuria per il peccato di essere molto vanitoso, di vestirsi come un bambinetto, e di non essersi vergognato affatto della sua conseguente vistosa posizione: prova ulteriore della sua vanità. Ma c'è un aspetto di questa verità che mi sembra sia stato inspiegabilmente e stranamente ignorato. Pare infatti che Stevenson non solo fosse molto vistoso nel modo di porsi, ma che fosse anche l'unico. Trovandosi dunque all'opposto della monotona rispettabilità di Oscar Wilde, al contrario della mitezza evangelica di James Whistler<sup>1</sup>, contrapponendosi alla tediosa pietà quasi ecclesiale di Max Beerbohm<sup>2</sup>, ed essendo privo degli allegri luoghi comuni di Aubrey Beardsley<sup>3</sup> o dell'autoannientamento prosaico di Richard Le Gallienne<sup>4</sup>, Stevenson attirò l'attenzione di tutti per aver leggermente deviato il corso della bizzarria o del dandysmo: cose notoriamente sconosciute ai decadenti degli anni Novanta. Fra le altre cose, sembra che tutti si siano dimenticati che Stevenson visse per un certo periodo fra gli studenti d'arte parigini, che non sono mai stati particolarmente noti per la normalità borghese dei loro cappotti o cappelli. Eppure, Stevenson stesso parlò del terribilmente offensivo fez, e rivelò che la moda di portarlo nacque proprio nel carnevale bohémien del Quartiere Latino. In questo non era certo eccentrico, ma

convenzionale: perché la convenzione, allora, consisteva nell'essere eccentrico. Molte persone a quel tempo e in quel luogo avrebbero preso le stesse pose e avrebbero indossato quei vestiti; e Stevenson, come ho detto, non era certo l'unico a mostrarsi in quelle pose e in quei comportamenti. Chiunque fra loro avrebbe potuto indossare un fez, e nessuno si sarebbe messo a sindacare sulla varietà di cappelli indossabili, per quanto sembrassero bizzarri, purché non sembrassero cappelli da incolti. E molti di loro, che sono ancora vivi, ammetterebbero tranquillamente che quel cappello andava più che bene; ma il povero Stevenson deve essere ricordato come un folle, solo perché tutti gli eccentrici, eccetto lui, sono stati dimenticati.

Ma quel che era veramente strano, non era certo quel tipo di stravaganza; il costume per il quale ora è ricordato come un eccentrico era poco più che parte di un carnevale. La sua posa di allora, con stupore e biasimo dei critici, in realtà era solo la moda della massa. Ma quel che davvero c'era di individuale e di interessante in Stevenson era il modo in cui egli reagì a ciò che lo circondava: il momento in cui si rifiutò di seguire la moda della massa. Per uno psicologo non c'è niente di più impressionante dello shock di scoprire che Stevenson guarì dalla follia, proprio dentro a quel bel manicomio. Nessuna ingenuità romantica, in cui possa o non possa esser caduto, è tanto curiosa quanto il profondo spirito di rivolta della sua onorabilità.

*L'isola del tesoro*, se non è un romanzo storico, fu certamente un «evento» storico. L'autoaffermazione e la rivolta di R.L. Stevenson vanno messe in relazione con la storia: con la storia del pensiero europeo e del suo «stato d'animo».

Prima di tutto, fu una reazione contro il pessimismo. La gigantesca ombra di Schopenhauer si estendeva alta dalla terra al cielo; allora, almeno, sembrava davvero gigantesca, per quanto già alcuni di noi avessero la sensazione che l'ombra fosse più grande dell'uomo. Ad ogni modo, potremmo quasi sostenere che in quel periodo il pessimismo fosse un sinonimo di cultura. La gioia era associata al filisteo, come il ghigno al folle. Tra le righe del più allegro dei poemi o del più elegante dei saggi c'era sempre il pessimismo; chiunque ricordi quei tempi ammetterà che il mondo era molto più speranzoso dopo la Prima guerra mondiale di quanto non lo fosse stato poco prima. Il signor H.G. Wells, il cui genio è stato scoperto recentemente da Henley<sup>5</sup>, era molto più vecchio allora di quanto non sia adesso. Profetizzava che la linea della storia si sarebbe conclusa non con il comunismo, ma con il cannibalismo. Profetizzava la fine del mondo: uno scoppio di morte tanto atroce da non poter neanche esser chiamato giorno del giudizio. Oscar Wilde, che forse era più grande, sia nella mente che nel corpo, di chiunque altro a quel tempo, spiegò

la sua filosofia in quella aspra parabola in cui Cristo tenta di confortare un uomo che piange e che gli risponde: «Signore, mi hai riportato alla vita; che altro posso fare, se non piangere?».

Ecco lo spirito nascosto sotto a tanta leggerezza: una leggerezza che in più aspetti somigliava a quella dei fuochi d'artificio. Ci riferiamo a una certa satira whistleriana come a scoppi di petardi: ma i petardi brillano soltanto nel buio. È in sostanza la gran differenza che intercorre fra i colori dei fuochi d'artificio che si stagliano nel buio del cielo, e i colori delle finestre delle chiese, che dietro hanno il sole. Per queste persone tutta la luce dell'esistenza era in primo piano, mentre dietro non c'era altro che un abisso. Erano piuttosto nichilisti che atei: perché c'è differenza fra credere nel nulla e non credere in niente. Quel che è veramente interessante a questo punto, è che Stevenson, in mezzo a tutto ciò, ebbe uno scatto improvviso di impaziente desiderio di salute: come una scossa di scetticismo riguardo allo scetticismo. Fu unico, nel rendersi conto che non c'è proprio niente da fare con il nulla: non ci si ricava niente. Si rese conto che in quell'universo sconcertante era assolutamente necessario trovare in qualche modo un punto fisso; e invece di sbellicarsi dalle risa come tutti gli altri folli, prese a cercare una qualche sponda su cui sentirsi sicuro. Rifiutò categoricamente e decisamente di diventare pazzo o, che è anche peggio, di rimanere improduttivo. Ma oggi questo punto centrale non è preso in considerazione, in parte a causa dell'idolatria troppo accesa dei sentimentalisti, e in parte a causa del disprezzo troppo acceso degli iconoclasti. Costoro non considerano la relazione storica dell'uomo con il suo tempo e con la sua scuola. Stevenson faceva parte di quel gruppo di artisti che iniziarono a mostrare di voler abbandonare l'arte per abbracciare la vita; fu uno dei pochi decadenti che si rifiutarono di abbracciare il decadimento.

Ora, quel che resta interessante in questa storia di Stevenson, nonostante tutte le inutili ripetizioni, è l'autorità alla quale egli si appellava; era un'autorità bizzarra, e molti avrebbero sostenuto che la sua salute fosse più folle della follia. Non si appellò a uno di quegli ideali perseguiti di solito dagli idealisti, e non tentò di costruire una filosofia positiva come quella di Spinoza o Emerson; e neppure si interessò a un possibile buon futuro alle porte, come William Morris o Wells, o all'imperialismo, al socialismo o alla Scozia: ritornò a Skelt.

L'abitudine ha ormai reso innocuo il divino paradosso che ci suggerisce di imparare la moralità dai bambini: Stevenson avanzò l'ancor più incredibile paradosso che dovremmo imparare la moralità dai ragazzini. Il fanciullo atto a guidarci è proprio quello comune, che ama la catapulta, la pistola giocattolo e il teatrino di cartone. Stevenson pareva dire ai semisuicidi che si ammassavano inquieti ai tavolini da caffè, bevendo assenzio immersi in conversazioni



sull'ateismo: «Al diavolo, l'eroe di carta che si compra per un penny era un uomo migliore di voi! Ritagliare le figurine di carta in bianco e nero e a colori era un'arte più degna di persone vere dell'arte che andate professando. Dipingere cartoncini con pirati e ammiragli valeva molto più di questo! C'era divertimento, c'era battaglia, c'era la vita e l'allegria, e se non posso fare altro, dannazione proverò a fare proprio questo!».

Ed ecco che al mondo fu presentato questo divertente spettacolo di studenti d'arte circondati dai loro cavalletti, sui quali altri artisti commentavano le fini linee di Corot e Renoir, mentre lui dipingeva i suoi marinai con giubbe di un brillante blu di Prussia, e versava il loro sangue in fiumi di un terribile rosso cremisi. Questo è il primo paradosso della prima giovinezza di Stevenson o, se preferite, la cosa davvero divertente: il risultato di tutto quell'intellettualismo bohémien fu il ritorno a Skelt. L'esito di tutto quel crogiolarsi in Balzac fu la splendida *Isola del tesoro*. Ma non è un'esagerazione sostenere che quel libro avesse più a che fare con il gioco, che con il tesoro. Stevenson non cercava veramente fuori di sé o lontano da sé un mondo di cose più grandi, ma perseguiva dentro di sé un mondo di piccole cose: il piccolo spettacolo di Skelt; la vera finestra del mondo.

Così, Skelt e le sue figurine sembrarono create solo per poter rispondere degnamente alle frasi preferite dei pessimisti. E quel mondo era pure infestato, come da una melodia, dalla disperazione edonista del poeta Omar: uno dei grandi documenti storici di tale atteggiamento. Nessuna immagine avrebbe potuto far annuire quei pessimisti, con più disperazione e rassegnazione, di quella regalata dai famosi versi:

Non siamo altro che un remo in movimento  
Di ombre magiche che vengono e vanno  
Intorno alla lanterna illuminata come dal sole  
Accesa a mezzanotte dal Signore dello spettacolo<sup>6</sup>

E nessuna immagine più di questa avrebbe fatto battere i piedi di Stevenson dalla felicità! Infatti, la sua risposta alla filosofia delle ombre magiche stava tutta nel fatto che quelle ombre erano magiche davvero, o almeno agli occhi di un bambino lo sembravano. E non era una falsità, ma vera psicologia dare alla lanterna l'attributo di magica. Stevenson era capace di sentirsi enormemente felice nella figura del portatore di lanterne, ed era capace di provare grande gioia nell'essere lui stesso un'ombra magica. E chiunque abbia assistito, come me, a uno spettacolo d'ombre cinesi e abbia mantenuto un legame vivo con la propria infanzia, si renderà conto che il poeta Omar era tanto sfortunato nella sua descrizione dello spettacolo della lanterna magica, quanto lo era il gentile curato di *Voces Populi* che parlava di *Valentine*

and Orson. Insegnava l'ottimismo come fosse un'illustrazione al pessimismo.

Più avanti forse proveremo a spiegare la natura dell'amore di Stevenson per questi giochi e passatempi: il punto per il momento è che in filosofia essi erano associati alla tristezza, mentre in psicologia erano associati al piacere. E lo stesso vale per molte altre idee tipiche dei fatalisti. Quando il saggio disse che gli uomini sono «solo giocattoli», al giovane Louis dev'esser sembrata una blasfemia tale e quale a dire che erano «solo pirati». È la stessa impressione che ricava un bambino a sentirsi dire che sono «solo favole». E c'è qualcosa di poco convincente nel piangere senza sosta il triste fato delle marionette del destino, davanti a un pubblico che aspetta con impazienza la gioiosa apocalisse dello spettacolo di marionette. La reazione di Stevenson potrebbe esser riassunta da quest'idea: se siamo inutili come marionette, c'è qualche ragione specifica per cui non dovremmo essere divertenti come Punch? E c'è, mi pare, un mistero tutto spirituale dietro quest'estasi mistica per il teatro. Se queste marionette umane sono così vuote e morte, come mai le marionette da gioco sono così vive? E se essere una marionetta è così deprimente come mai succede che una marionetta di una marionetta sia invece così affascinante?

Va notato che questa sorta di romanticismo, se paragonata al realismo, non è affatto più superficiale, ma al contrario più profonda. È un volersi richiamare a quello che si sente, più che a quello che si sperimenta. Quando la gente parla apertamente di felicità e infelicità, come facevano i pessimisti, è inutile sostenere che le ombre e le figurine di cartone non «possono» donare la felicità all'umanità. Era inutile dire al giovane Stevenson che il negozio dove si compravano i teatrini di cartone era un buco squallido pieno di rotoli di carta impolverata, ricoperta di figure mal disegnate e goffe, e insistere che questi erano gli unici fatti veri. Egli avrebbe sicuramente risposto: «I fatti erano le mie sensazioni; e che cosa ne facciamo di quei fatti? O c'è qualcosa nel teatro di Skelt che voi non riconoscete, o c'è qualcosa nella vita, che non riconoscete». Da qui venne la risposta ai realisti, che è meravigliosamente espressa nel saggio *I portatori di lanterne*. I realisti, che ignoravano così tanti dettagli, non si sono mai accorti dove dimorava la falsità del loro metodo: e cioè che finché il loro metodo era materialistico, non poteva essere veramente realistico. Perché se è materialistico, rifiuta di essere psicologico. Se i giochi e le favole possono rendere felici le persone, quella felicità non è un gioco e non è di certo una sciocchezza.

Questo è il punto che si è sempre ignorato in tutte quelle chiacchiere riguardo al suo «posare». Quelli che per la centesima volta ripetono che Stevenson si atteggiava non sono arrivati alla domanda

che dovrebbe seguire, e cioè «a che cosa si atteggiava?». Tutti gli altri artisti e poeti, erano dei *poseur*: giocavano a fare i membri del Club dei Suicidi. Lui voleva essere il principe Florizel, con tanto di spada, che sfida il Presidente del Club dei Suicidi. Era, se me lo concedete, l'eroe mascherato, con tanto di piuma, spada o coltello, ma non era vestito in modo più stravagante di quelli che parevano figuranti ai loro stessi funerali. Se avesse avuto una piuma, non sarebbe stata bianca; se avesse avuto un coltello, non sarebbe stato avvelenato o il tipico coltellaccio da pessimista che è rivolto verso se stessi; in breve, se davvero aveva una qualche posa, era una posa di difesa e forse anche di sfida. E, dopo tutto, era la moda del tempo che decise di abbandonare.

È qui che è davvero rilevante ricordare che Stevenson non si stava affatto atteggiando, quando diceva di star sfidando la morte. La morte era ben più vicina a lui di quanto non lo fosse a tutti quei pessimisti; e lui lo sapeva bene, ogni volta che tossiva e trovava sangue sul suo fazzoletto. Non stava facendo finta di sfidarla neanche la metà di quanto costoro fingessero di inseguirla. Non è affatto irragionevole sostenere che Stevenson fece assai miglior uso della sua cattiva salute di quanto Oscar Wilde non abbia fatto della sua buona salute; niente di artificioso nell'apparenza dell'uno o dell'altro può alterare questo contrasto di fatto. Forse il pugnale era di scena, ma il sangue era vero. Come disse Cyrano del suo amico: «Le sang, c'est le sien»<sup>8</sup>. E fu davvero l'assenza di coraggio della cultura di allora che risvegliò la sua protesta o la sua posa. In ogni caso, quelle fini ombre intellettuali erano, moralmente, ben più spesse. Ma Stevenson odiava di più la perdita di quello che i soldati chiamano «il morale» di quella che oggi si chiama moralità. Quel mondo intero s'era rimpicciolito sotto l'ombra della morte; tutti viaggiavano sotto lo stendardo del teschio con le ossa incrociate, ma lui soltanto riuscì a chiamarlo il *Jolly Roger*.

Quel che davvero non piace ai critici di Stevenson è la repentinità del suo cambiamento di rotta. Diciamo di ripensare con gratitudine a chi ha introdotto nuove idee, ma in realtà non c'è niente di più difficile, perché ora per noi quelle idee sono già vecchie. Al massimo, c'è un solo momento di trionfo per il pensatore originale: il momento in cui il suo pensiero è ancora originale e non ancora un'origine. Le notizie corrono veloci, il che significa che diventano presto stantie; e per quanto possiamo definire splendida un'opera, non possiamo facilmente metterci nella posizione di coloro per i quali essa fu davvero causa di stupore e sorpresa. Fra la prima moda di parlare troppo a favore di Stevenson, e la più nuova moda di dire assurdità pur di denigrarlo, ci siamo abituati all'associazione di certe idee. Per esempio, l'unione di un estremo rigore stilistico con la descrizione di burrascose avventure fanciullesche; o l'idea di dipingere figurine di

cartone con la precisione con cui si colorano le miniature. Ma queste idee allora non erano così semplici da associare come lo erano per Stevenson. Noi possiamo separare le combinazioni, ma era lui a metterle insieme; e, come molti avranno pensato, le teneva insieme in modo piuttosto curioso. A molti sembrò davvero folle che un artista serio dell'età di Pater si mettesse a riscrivere i *penny dreadfuls*<sup>9</sup>. Era come se George Meredith<sup>10</sup> avesse deciso di mettere tutta la sua fine conoscenza della psicologia femminile nella scrittura di quelle storielle da due soldi che leggevano le donnette di casa, intitolate *La fuga di Pansy* o *Il matrimonio di Winnie*. Era come se Henry James avesse asserito, o addirittura suggerito, che dopo tutto c'era – in un modo assai ingiustamente ignorato – qualcosa che si sarebbe dovuto meglio considerare e valutare e riesprimere, per esempio, nella incontestabile produttività di Ally Sloper. Era come se Paderewski<sup>11</sup> avesse insistito a voler suonare solo l'organetto, o se Whistler si fosse limitato a dipingere esclusivamente le insegne delle taverne. Un importante drammaturgo, che è vecchio abbastanza per ricordare i primi successi del giovane talento di Stevenson, mi ha rivelato quanto assurdo sembrasse a quel tempo che qualcuno potesse prendere sul serio una simile letteratura da bassifondi e da bambini di strada. Un libro per ragazzi era di solito considerato un libro per galoppini. Sembrava una stranissima associazione di idee che fosse scritto con la stessa precisione di un libro per adulti, persino per adulti letterati. Ora non sembra così strano, perché fu Stevenson a farlo tanto tempo fa. Ma è importante capire che non era naturale per tutti che lo stile di *Pulvis et Umbra* fosse applicato anche a *Dick Deadshot fra i pirati*. Era proprio il tipo di originalità che avrebbe difficilmente fatto impazzire i suoi colti contemporanei. Il tipico uomo letterario, con il modo di vedere e la filosofia di quella generazione, avrebbe più verosimilmente passato la sua vita a tirare freccette di carta o a disegnare con il gesso su una lavagnetta la caricatura del suo editore.

Dunque, c'è una di quelle frasi citate fin troppo, mentre altre sono state ricordate troppo poco, che dice che Stevenson e i suoi amici portavano con sé voluminosi libri gialli «decisamente francesi». Ma, secondo le etichette di quel mondo artistico, *L'isola del tesoro* è decisamente inglese. Per le convenzioni di quel mondo, non c'era niente di strano nello studiare Balzac o nel fare il bohémien. Era molto più anticonvenzionale studiare il capitano Marryat e scrivere del buon capitano che issò in alto sulla palizzata la Union Jack, in sfida ai cattivissimi pirati. Dal punto di vista dell'arte del tempo, persino quella bandiera era un po' troppo un simbolo morale. È solo quando comprendiamo che cosa sembrava pittoresco e poco dignitoso nelle sue storie avventurose, che possiamo davvero capire le verità inconscie che vi si celano dietro; perché, contro la bandiera nera del

pessimismo, la sua bandiera era un simbolo morale. C'era della moralità, nel suo gettarsi nell'avventura: il suo richiamo al mondo, e all'uomo che ama esplorare il mondo.

In altre parole, guardava indietro alla sua infanzia. Si racconta una cosa, a riguardo, ossia che a qualcuno che lo canzonava per una sua spada giocattolo, egli abbia risposto: «L'elsa è d'oro, il fodero d'argento e il bambino è soddisfatto». È in quel momento che, d'improvviso, decise di tornare indietro. Nella ricerca di qualcosa che potesse appagarlo, non trovò niente di più solido della fantasia. Quella non era affatto il nulla, nella fantasia non esisteva pessimismo, quella non era una vita sulla quale Lazzaro non potesse far altro che piangere. Era allegra come i colori nella scatola delle pitture, come la differenza fra il vermiglio e il giallo cromo. I suoi piaceri erano veri come il sapore delle caramelle, ed era assurdo credere che in quelle fantasie non ci fosse nulla per cui valesse la pena vivere. Il gioco, almeno, è sempre una cosa seria. Finché possiamo dire «facciamo finta di...», dobbiamo per forza essere sinceri. Di conseguenza, passò oltre al vuoto, abbandonò la valle della sua sterile giovinezza, per tornare a quel giardino d'infanzia che un tempo aveva conosciuto e che era quanto più vicino possibile al Paradiso. Non c'erano santuari nella fede o nella città dei suoi avi; non c'erano canali di consacrazione o confessione; e non c'era una riserva di fantasia nelle immagini senza volto lasciate dietro di sé dagli iconoclasti. Un uomo che si trovasse nella sua stessa situazione e che come lui volesse trovare la felicità, a quel tempo aveva solo due possibilità: poteva scegliere se volgersi all'Uomo Nero che rappresenta il diavolo nella tradizione scozzese, oppure guardare a quel Dio nascosto da una nuvola scura, rifulgente di terribili e paurosi raggi, che trionfava nella Bibbia calvinista di famiglia. Ma in quella sconfinata brughiera scozzese, Stevenson si accorse che il sole continuava a risplendere sul suo giardino quadrato come una pozza d'oro. Le antiche lezioni erano perdute, ma i giochi erano eterni. Gli uomini erano crudeli, ma il bambino era stato molto felice; se non c'era niente di meglio, era là che sarebbe tornato.

Nell'interpretazione classica della cosa, ovviamente, l'impulso primario di Stevenson era stato lo stesso di Wordsworth: il rimpianto per quell'inspiegabile e prima vividezza nel guardare alla vita, che appartiene ai fanciulli. Ma la sua era una visione unica, e non aveva a che fare con praterie, boschi o ruscelli. Era piuttosto la fantasia di bare, forche e sciabole insanguinate illuminate da una luce celestiale, la gloria e la freschezza di un sogno. Richiamava alla mente una specie di innocenza sanguinaria, contrapposta a una perversione segreta e silenziosa.

Qui, come ovunque in questo breve trattato, mi occupo de *L'isola del tesoro* con spirito di semplificazione e come simbolo. Non voglio dire,

ovviamente, che Stevenson scrisse quel libro seduto in un caffè di una delle vie principali di Edimburgo, come non ritengo che abbia scritto *Jekyll e Hyde* nei bassifondi segreti della terra di Cowgate. Entrambi i libri si svilupparono a tappe, in quella che fu poi la sua grande carriera letteraria successiva, ed entrambi furono scritti con la sua peculiare coerenza artistica nonostante l'altrettanto peculiare mutabilità che derivava dal suo continuo cambio di domicilio. Quando dico che un libro nacque dalla sua esperienza, voglio dire che ebbe origine dai fatti cui Stevenson assisteva per scriverne, o anche che fu il risultato della reazione che l'esperienza produsse sul suo pensiero. E in questo caso intendo dire che quel che spinse l'intelletto di Stevenson a rivolgersi nuovamente alle piccole fantasie di Skelt fu la sensazione sempre più forte di aver bisogno di una via di fuga dal soffocante cinismo della massa di uomini e artisti del suo tempo. Volle tornare a quelle sciocchezze, perché sembrava, a confronto, la cosa più sensata da fare.

*L'isola del tesoro* fu scritto come un libro per ragazzi, e forse non viene sempre letto come un libro per ragazzi. A volte ho come l'impressione che un ragazzo, per leggerlo meglio, dovrebbe cominciare dalla fine; quella fine, che è piena di scheletri e di crimini antichi, è bellissima nel senso più completo; è persino idealista. Infatti, è la realizzazione di un ideale, promesso nell'affascinante e invitante mappa; una visione non solo di scheletri ma anche di palme verdi e mari color zaffiro. Ma l'inizio del libro, considerato come un testo per ragazzi, non si può dire idealista, e in realtà è fin troppo realista. Forse farò ora una confessione un po' egotistica, che non credo sia esperienza solo mia e che anzi dà forse un'idea generale dello spirito che appartiene a tutti i bambini. Quando lessi il libro, da bambino, non rimasi scioccato da quelli che si chiamano oggi «orrori». Qualcosa sì, mi turbò, forse un po' di più di quanto sia giusto che un bambino sia turbato, considerando il fatto che, però, se non ci fosse alcuna causa di turbamento, non ci sarebbe neanche nessun divertimento. Ma quel che mi turbò non furono il cadavere del morto o i crimini del vivo, o l'informazione che «l'alcol e il demonio finiscono il lavoro»: tutte queste cose mi sembrarono anche divertenti e normali. Quel che mi parve terribile fu quel che poteva succedere nel chiuso dei salotti, se non ci fossero stati dei pirati a popolare il mondo. Fu quella storia riguardo all'apoplessia, o una specie di avvelenamento da alcolici; quando il marinaio ha una specie di attacco misterioso, un colpo apoplettico: quello fu molto più terribile di qualsiasi scontro di sciabole. Ero ben pronto a immergermi in mari di sangue, perché tutto quel sangue era un lago vermiglio; e davvero era così che lo immaginavo, come un lago. Ma quello per cui non ero pronto erano le poche gocce di sangue che scendono dal braccio del marinaio, privo di

sensi, quando viene salassato dal medico. Quel sangue non c'entra con il lago vermiglio. E così, ci troviamo davanti al paradosso del fatto che fui disgustato e terrorizzato da un atto di cura, mentre tutti quegli scontri, colpi e fendenti non mi avevano affatto ferito. Ero disgustato da un atto di pietà e gentilezza, perché prendeva la forma di una medicina. Non mi fermerò a considerare i vari significati di questo paradosso, che è specialmente in relazione con una comune falsa idea tipica del pacifismo; mi accontenterò di dire, che sia chiaro o meno, che un bambino non è ancora abbastanza malizioso da disapprovare la guerra.

Ma comunque sia andata agli altri ragazzi, posso dire che certamente ce ne fu uno che amò moltissimo *L'isola del tesoro*; e il suo nome era Robert Louis Stevenson. Aveva avuto davvero la sensazione di varcare grandi mari e approdare su terre desolate; forse persino di più di quando lo fece veramente, intraprendendo quel viaggio non metaforicamente ma materialmente, e trovò la sua isola del tesoro nei mari del Sud.

Fuggiva da climi insalubri verso cieli più tersi, così come era fuggito da un clima terribilmente insalubre verso le sue avventure di ragazzo. Forse il microbo della morbosità era dentro di lui, come il germe della tisi; ma nelle città che si era lasciato alle spalle, il pessimismo imperversava come una pestilenza. Moltitudini di poeti dai visi bianchi, senza sostanza e ora dimenticati, si affollavano ai tavoli dei caffè come fantasmi dell'Ade, venerando *la sorcière glauque*<sup>12</sup>. È stato fin troppo dimenticato che se Stevenson fosse stato solo un giovanotto pallido intento a creare fiori di cera, avrebbe trovato centinaia di altri al suo fianco, intenti alla stessa creazione; e così i fiori e i creatori dei fiori sarebbero appassiti insieme da tempo. Ma lui solo sfuggì, come da una città di morti; tagliò l'attracco, come quando Jim Hawkins rubò la barca, e si lanciò nel suo viaggio, all'inseguimento del sole. L'alcol e il demonio han fatto il resto, specialmente il demonio; ma a quel tempo gli altri bevevano assenzio, e non certo urlando «Yo ho ho», ma senza emettere suono. E questa è, ovviamente, la cosa più importante di tutta la vicenda: perché «Yo ho ho» era esattamente quello che Stevenson, con questa precisa scelta di parole, desiderava dire. E in quel momento, era il messaggio più eloquente che potesse mandare all'umanità.

1. James Whistler (1834-1903) fu un pittore e saggista statunitense, la cui pittura trasse ispirazione dai preraffaelliti e dall'arte decorativa orientale. È tutt'oggi da molti considerato il promotore dell'impressionismo inglese.

2. Max Beerbohm (1872-1956) fu uno scrittore e saggista inglese. È ricordato soprattutto per la sua amicizia con Oscar Wilde e con Walter Pater. Fu anche autore di disegni caricaturali, raccolti in *Book of Caricatures* e *The poet's corner*.

3. Aubrey Beardsley (1872-1898) è stato un illustratore, scrittore e pittore inglese. È

particolarmente noto per le sue illustrazioni in bianco e nero per *Salomé* di Oscar Wilde.

4. Richard Le Gallienne (1866-1947) fu un poeta inglese. I suoi sonetti sono particolarmente noti, ma la sua produzione poetica fu davvero sterminata.

5. William Ernest Henley (1849-1903) fu un notissimo scrittore, saggista ed editore inglese. Stevenson creò il personaggio di Long John Silver ne *L'isola del tesoro* proprio ispirandosi alla figura di Henley.

6. Citazione di una poesia di Omar Khayyám (1048-1131), un erudito dell'antica Persia; le sue poesie sono malinconiche, e sottolineano la brevità della vita, incitando l'uomo a cogliere quel che di buono l'esistenza gli offre finché ne ha il tempo.

7. Punch è una maschera inglese utilizzata nel teatro dei burattini, derivata dal nostro personaggio di Pulcinella.

8. «Ma il sangue, quello è suo».

9. I *penny dreadfuls* erano pubblicazioni popolari inglesi molto in voga nell'Ottocento, le cui uscite erano settimanali e costavano un penny. L'aggettivo *dreadful* (orribile, orrifico) si riferisce alle trame, che includevano omicidi, misteri di ogni tipo e storie dell'orrore.

10. George Meredith (1828-1909) fu uno scrittore inglese il cui romanzo più famoso è *L'egoista*, del 1879.

11. Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) fu un notissimo pianista e compositore polacco.

12. L'assenzio.



## V.

### Le storie scozzesi

I PROVERBI SONO GENERALMENTE VERI, quando sono popolari; lo sono molto meno quelli che riguardano un altro popolo. Non è saggio visitare il Sussex per scoprire se gli abitanti del Kent hanno la coda, o visitare l'Inghilterra per sapere se i mariti francesi hanno le corna. E ovviamente c'è molto di fuorviante nella favoletta del tipico scozzese puritano e pratico, con la sua arida frugalità e cupa rispettabilità. Una figura dal decoro così rigido e severo non è evocata neanche un po' da titoli quali *Rab l'urlatore* o *Il mago del Nord*. E pochi della nostra generazione ne sono convinti, persino dopo la severità scientifica che produsse *Peter Pan* o dalla sobria responsabilità che rende acuto un testo come *Le nuove notti arabe*. I lettori di quest'ultimo testo saranno molto più interessati a sottolineare che uno scozzese è sicuramente incapace di capire una barzelletta, perché sembra molto più capace di inventarne una propria; e i lettori del primo saranno disponibili a suggerire che l'atteggiamento scozzese non è tanto sobrio quanto troppo stravagante.

*Peter Pan* porta avanti la tradizione del culto del fanciullo, che ebbe inizio con *L'isola del tesoro*. Ma se si vuol trovare qualcosa da criticare nella meravigliosa fantasia del signor Barrie, è forse il fatto che a Wendy accadono più cose incredibili in una stanzetta da letto londinese di quante non ne accadano a Jim Hawkins su un'isola tropicale. L'unica obiezione al racconto di una famiglia in cui il cane fa da bambinaia, e il padre va a vivere nella cuccia del cane, è che non ci sembra ci sia bisogno di andare all'«Isola che con c'è» per trovare cose che non accadono mai. Qualsiasi cosa si dica del genio scozzese, di certo non è arido o prosaico; e davvero la trama fondamentale di cui è formato il genio scozzese è piena di contraddizioni, come quella trama di croci che si usa per tessere la stoffa scozzese; e persino in questo caso ci sono sottigliezza e scopi contrastanti, perché il tartan potrebbe anche essere un'antica forma tribale di mimetizzazione.

C'è una particolarità nelle colline e nelle brughiere scozzesi: e cioè che per esempio a una prima occhiata possono sembrare grigiastre, ma al minimo cambiamento della luce sembreranno di un porpora acceso. E questa in se stessa è una chiara immagine della Scozia. Il passare

dalla tinta meno appassionata a quella più appassionata per eccellenza, con la rapidità con cui si muove un'ombra, rappresenta molto bene il misto di autorepressione e di violenza che s'incontra nella storia e nel carattere di questa nazione; Stevenson rappresenta uno dei momenti della storia nazionale in cui il grigio si trasformò in porpora, e tuttavia nel suo porpora c'è sempre un'ombra di grigio.

C'è grande desiderio di contenimento, quasi più artistico che morale; c'è una certa freddezza nelle sue descrizioni degli oggetti più pittoreschi; c'è persino, in un certo senso, una certa assenza del comune concetto di passione. Ci sono ombre persino nel color porpora; c'è differenza fra un'orchidea e un'erica; e spesso – e fortunatamente – la sua ha più l'aria di essere un'orchidea bianca. In altre parole, la sua idea di felicità è ancora del tipo allegro e spensierato dei bambini; e per quanto felicemente sia stato capace di descrivere la gioia degli amanti in *Catriona* e abbia iniziato a mostrare la loro infelicità in *Weir di Hermiston*, prese a trattare quel tema assai avanti nell'età, ed esso contò assai poco in quell'idea grande e originale di ritornare alla semplicità, che lo aveva investito come una folata di vento in un prato. Pensate quanto sarebbe stato deluso Jim Hawkins, se ci fosse stata una marea di fanciulle a mandare in fumo tutto il suo sogno di recuperare il tesoro. È così bella questa resurrezione dell'infanzia, che per un momento ci convinciamo quasi che Stevenson dovesse esser stato giovane e insensibile come Jim! Sospetto, comunque, che in un certo senso in queste cose Stevenson fosse un po' insensibile. In quell'aspetto le sue avventure erano state disavventure, ed egli non richiamava con piacere alla memoria la gioventù, tanto quanto l'infanzia.

I due romanzi su David Balfour<sup>1</sup> sono due esempi perfetti di quella che io chiamo la peculiarità di Stevenson: la descrizione veloce e vivace, i brevi dialoghi, i gesti stilizzati e l'energia accesa e mirata, senza fronzoli, quasi come quella di un uomo che fiuti l'aria per seguire l'istinto, in una grande strada. Le più grandi scene de *Il ragazzo rapito*, la difesa della Round House, o l'incontro dello Zio Ebenezer con Alan Breck, sono piene di quelle frasi secche che sembrano risuonare, nel mostrare le cose, come colpi di pistola. Ci vorrebbe uno studio specifico sullo stile di Stevenson, e io ci proverò avventatamente più avanti, per spiegare una frase come: «His sword flashed like quick-silver into the huddle of our fleeing enemies»<sup>2</sup>. Il fatto che il nome di un certo metallo combini casualmente le parole «quick» e «silver» è forse una semplice coincidenza; ma l'arte di Stevenson consisteva proprio nel trarre vantaggio da queste coincidenze. A coloro che sostengono che giochetti come questi son facili da fare e che parole del genere sono semplici da trovare, beh, l'unica risposta che posso dar loro è: «Andate e trovatele».

Un autore non crea le parole, a meno che non sia il felice autore di *Jaberwocky*<sup>3</sup> o *The Land where the jumblies live*<sup>4</sup>; ma il più vicino che può arrivare al crearle consiste nel cercarle in quel modo e per quell'uso. I personaggi della storia sono eccellenti, anche se forse sono solo due. Ne troviamo di più nel sequel, intitolato *Catriona*. E l'indagine su Prestongrange è un tentativo assai apprezzabile di realizzare qualcosa di molto difficile: descrivere un politico che non abbia cessato d'essere un uomo. I dialoghi sono brillanti e pieni di sottile *humour* scozzese, ma tutte queste cose sono altrettanto secondarie ne *Il ragazzo rapito* e in *Catriona* quanto lo sono ne *L'isola del tesoro*. Il libro è sempre soltanto una storia d'avventura, e nello specifico un'avventura per ragazzi, dunque è creato appositamente per descrivere le avventure di un ragazzo. E in certi momenti, il nome di quel ragazzo è sempre lo stesso; non Hawkins né Balfour, ma Stevenson.

Ma nonostante sia criticato (e ammirato) perché è un libro d'avventura, vi si possono trovare punti di vivo interesse se lo si tratta anche come romanzo storico. Ha in sé un'equilibrata attitudine critica, parzialmente ereditata da Sir Walter Scott: e vi è il paradosso di trovarsi intellettualmente dalla parte dei liberali e moralmente da quella dei giacobiti. C'è abbondante materia morale, nella storia dell'esecuzione di James di Glens, da sollevare un tumulto di giacobiti e farli gettare infuriati giù per il passo di Killiecrankie. Ma nonostante questo rimane ferma l'assoluta convinzione che, prima o poi, persino queste cose finiranno con il portare al bene, e questa non è che l'eredità della visione provvidenziale presbiteriana.

Allo stesso modo, è ovvio che inizialmente David Balfour non è così diverso da Alan Breck, nel guardare ai contadini oppressi delle Highlands e alla loro patetica lealtà al passato. Nell'equilibrio etico della morte di James di Glens, se non si cerca di scusare il tirannicidio, certamente non c'è nulla che cerchi di scusare la tirannia. È ovvio che Stevenson si senta commosso e colpito dallo spettacolo di un'intera classe contadina fedele al suo ideale, che rifiuta un'oppressione forse più civilizzata ma di certo anche più cinica. Ma, abbastanza curiosamente, quando Stevenson vide attuarsi esattamente la stessa cosa – davanti ai suoi occhi – nella tragedia dei contadini irlandesi, si lasciò trasportare da qualche idiozia giornalistica che guardava con occhio torvo alla *Land League* irlandese (in parte a causa dell'assurdo sciovinismo di Henley) e, con tutto il suo innato coraggio e con un po' meno della sua innata intelligenza, decise di trasferirsi in una fattoria posta sotto sfratto, appartenente a una famiglia di nome Curtin, che lui parve ritenere unica vittima di quella difficile situazione sociale. Non parve accorgersi di stare appoggiando quel signore di Lovat che tiranneggiava David Balfour. Sembra che credesse

davvero che, in quelle condizioni sociali, i contadini irlandesi potessero aspettarsi giustizia da un governo imperiale che aveva abolito tutti i diritti locali e che aveva allontanato ogni patriota irlandese, per farlo giudicare da tribunali composti in maggioranza da stranieri e nemici. «Giustizia, David! La stessa giustizia, per tutto il mondo, che Glenure ha incontrato sul ciglio della strada».

Ma questo inconsueto incontro fra il grigio dei liberali e il porpora dei giacobiti, nei sentimenti tipici di scozzesi quali Stevenson, è connesso con altre cose, ben più profonde, e che avevano su di loro di certo maggior influenza della loro storia. A questo punto è necessario dire che su Stevenson operò una grande e forte influenza il puritanesimo scozzese; per quanto ritengo che fosse una filosofia parzialmente abbracciata dal suo intelletto, più che il profondo ideale nascosto nel suo cuore. Ma su ogni filosofo fa presa una certa filosofia; anche se, come ci ricorda l'immortale esempio di Boswell, l'allegria trova sempre il modo di venir fuori. Bene, una parte della mente di Stevenson non era per niente allegra; cosa che, in alcune delle sue manifestazioni, non fu nemmeno salutare. Eppure troviamo sempre quella speciale caratteristica scozzese: persino quando diciamo che non era salutare, non possiamo però sostenere che non fosse forte. Era l'ombra di quell'antico paganesimo che nel diciassettesimo secolo aveva preso la forma, poco meno che pagana, del calvinismo; e che in tante tragedie scozzesi aveva lasciato il suo speciale tocco di morte.

Ce ne accorgiamo nettamente quando passiamo dai suoi due romanzi scozzesi, commedie d'avventura, al suo terzo romanzo, che è più una tragedia del carattere. È vero, e verrà notato più avanti, che persino in quel dramma fitto di colpa e dolore rientra un elemento curioso e forse incoerente tipico delle storie d'avventura; come una scheggia delle precedenti vicende di David o Jim. Ma lasciando per un attimo questo aspetto da parte, dobbiamo rendere giustizia alla dignità che questa storia possiede a causa del suo più cupo scenario e del suo credo più severo. Stevenson mostrò il suo più perfetto intento quando lo chiamò *Un racconto d'inverno*. È la sua unica storia in bianco e nero, e non riesco a ricordare una sola parola che sia uno schizzo di colore.

Descrivendo gli aspetti più negativi della sociologia puritana, di cui poco ci si occupa, quel qualcosa di freddo e barbaro che si trova nei suoi eccessi e nei suoi mali, è forse sembrato che volessi sottostimare gli aspetti più elevati, e anche più aspri, del puritanesimo scozzese; non è questa la mia intenzione, e certamente non può farlo qualcuno che voglia studiare e comprendere veramente Stevenson. Egli rimase infatti fino alla morte piuttosto fedele alla tradizione presbiteriana; potrei dire, ai pregiudizi presbiteriani; e in qualche caso, alle antipatie dei presbiteriani. Ma penso che fosse piuttosto un patriottismo che

nell'era moderna si è fatto religione, invece che fedeltà alla religione della propria patria. Come molti altri, con i loro pregiudizi schietti, aspri e spesso divertenti – pregiudizi che non dovrebbero mai renderci prevenuti davanti a un singolo uomo – Stevenson vedeva all'estero i mali cui si era ormai abituato in patria; e così riprendeva l'eterna disputa del bue che dà del cornuto all'asino. È molto curioso, per esempio, che il giovanotto scozzese di *Olalla* disapprovi profondamente il crocifisso spagnolo, considerato troppo lugubre, nella sua arte di mostrare Cristo in preda alle smorfie e al dolore della tortura; presumibilmente, quel giovane avrà lasciato quella terra di cupa religiosità, per riabbracciare l'allegria e la gioiosità della terra che ospitava Janet la Sbilenca! Se mai ci fu un'immagine lugubre e deprimente, è proprio quella figura sciancata; e persino Stevenson ammise che Olalla trovò maggior conforto in quel crocifisso di quanto non ne abbia trovato Janet nel suo pastore; o, aggiungerei, di quanto non ne trovasse il pastore nell'essere un ministro di Dio. Dunque, queste vicende sono raccontate da Stevenson con un desiderio deliberato di rendere più tetro il paesaggio scozzese, e con una sorta di esultanza nella ferocia del suo credo religioso. Ma sarebbe un errore non riconoscere anche un genuino orgoglio nazionale in quell'inconsueta figura artistica; e il senso che la forza della tragedia tribale è in qualche modo la testimonianza della forza della tribù.

Si può dare per scontato che il miglior effetto dell'educazione scozzese sia stato l'insegnargli a fare a meno di quella religione; gli permise di sopravvivere come un libero pensatore; qualcuno che, a differenza dei suoi amici più vicini, non è così ossessionato dalla libertà da dimenticarsi di pensare. Si può dire che fra gli scozzesi si sia impiantato qualcosa di molto diverso da quel tipo di religione sentimentale che prende il posto di quella dogmatica (come accade di solito agli inglesi). Quando la religione morì, la teologia continuò a vivere; o per lo meno, rimase il gusto per la teologia. Rimase perché, fra le altre cose, la teologia è per lo meno una forma di pensiero. Stevenson conservò questo atteggiamento anche dopo che il suo credo, insieme a molti altri ideali della sua generazione, fu semplificato fino a scomparire. Era, come disse Henley, un seguace dello *Shorter Catechism*, persino quando il suo catechismo si era fatto ancora più corto. Tutto questo fu senza dubbio fonte di forza per lui e per il suo Paese; una vera ragione di gratitudine per la loro antica tradizione religiosa. Quegli aridi deisti e pratici utilitaristi che si accalcavano per le vie di Glasgow e di Edimburgo nel diciottesimo secolo e nei primi anni del diciannovesimo, erano molto chiaramente figli dello spirito religioso nazionale. Gli atei scozzesi erano senza alcun dubbio figli della Chiesa di Scozia. E per quanto a volte sembrassero assolutamente distaccati e disumanizzati, oggi nel mondo si sente

molto la mancanza di pensatori così lucidi. Per dirla in due parole, servendosi della teologia costoro impararono almeno la logica, e nel lasciar cadere quel prefisso di origine greca<sup>5</sup> come fosse una sciocchezza superflua, ottengono comunque la solidarietà di molti pensatori moderni ben meno logici di loro.

L'influenza di questa logicità di pensiero su Stevenson è evidente; certo il suo proposito non era quello di far la parte del metafisico scozzese, né di trarre le sue conclusioni seguendo la stretta linea della logica, ma per istinto operò sempre usando linee chiare e precise come quelle di un diagramma matematico. Fece lui stesso un bellissimo paragone fra un teorema geometrico e un'opera d'arte. Ho avuto modo di sottolineare più volte, in questo studio, la nettezza e la decisione tipiche dei mutamenti di stile di Stevenson. Penso che esse fossero dovute in gran parte a quel lucido modo di pensare, alla nettezza tipica del dogma. I suoi libri non erano scritti, come disse di altre opere letterarie che disprezzava, sulla sabbia con un cucchiaino da sale. Rientravano nella tradizione dei testi sacri incisi con l'acciaio sulla pietra. Questa fu una delle molte cose che trasse dall'atmosfera spirituale dei suoi antenati. Ma trasse pure altre cose, anche se sono molto meno semplici da spiegare e molto meno facili da lodare.

Di quando in quando ho assunto, inconsciamente e inevitabilmente, il tono di colui che vuole difendere Stevenson, come se avesse bisogno di esser difeso. In realtà penso che vada difeso, ma non sulle cose per le quali oggi si ritiene che vada difeso. Sono piuttosto irritato per la sciocca moda del disprezzo che è così popolare ai nostri tempi, e che mi pare ancor più frivola e ben meno generosa dell'improvvisa esaltazione per un qualsiasi best seller. E sono anche infastidito con coloro che considerano affettata ogni frase efficace; o che accusano uno scrittore di parlare per impressionare il lettore, come se ci fosse qualsiasi altra ragione per scrivere. Ma non è corretto insultare coloro che insultano Stevenson, senza assumersi la responsabilità di dire in che cosa questo scrittore possa essere, non certo disprezzato, ma almeno un poco rimproverato.

In Stevenson c'era, penso, un punto debole. Ma è l'opposto della debolezza generalmente presunta dai critici: anzi, probabilmente è l'opposto di quello che costoro considerano debole. La scusante per questa debolezza, per quanto debba esser scusata, si trova nella direzione assai netta che prese quando rifiutò il credo dei decadenti. Ho già detto, e forse non abbastanza spesso, che la storia di Stevenson fu una reazione a un'età di pessimismo. Ora il vero problema dell'essere reazionari consiste nel fatto che un reazionario difficilmente riesce a sfuggire all'errore di cadere nell'esagerazione opposta. L'opposto dell'eresia del pessimismo era l'eresia gemella dell'ottimismo. Stevenson non era affatto attratto da un ottimismo

placido e pacifico; ma iniziò al contrario ad essere troppo attratto da una sorta di ottimismo insolente e aggressivo. L'opposto dell'idea che quel che è bene fallisce sempre, è l'idea che quel che è bene è sempre vittorioso; e da quest'idea molti scivolano nella peggiore illusione, e cioè che ciò che è vittorioso sia sempre un bene.

Nei giorni in cui gli antenati di Stevenson, i Covenanters, si scontravano con i Cavaliers, un fine e intelligente rappresentante degli episcopaliani disse una cosa piuttosto interessante; disse che il cambiamento peggiore della riforma religiosa, quello che odiava di più, era il fatto che ci si dovesse rivolgere a Dio chiamandolo «Il Signore» invece che «Nostro Signore». Quest'ultimo modo di dire esprimeva un che d'affettuoso, mentre l'altro soltanto paura. Anzi, egli tagliò corto concludendo che quel modo di dire era semplicemente diabolico.

Ed è vero che quest'espressione è stata utilizzata in un linguaggio che voleva sottolineare la potenza, la maestà, e persino il terrore. Vi era radicata l'idea, in vari gradi, di lodare Dio per la sua grandezza piuttosto che per la sua bontà. E, naturalmente, seguì la classica inversione di idee: poiché il puritano era felice di gridare con il musulmano «Dio è grande», così il discendente del puritano è sempre leggermente propenso a gridare con i nietzschiani: «la grandezza è Dio». In alcuni casi estremi, questo modo di pensare è degenerato in una specie di diavoleria. In Stevenson era presente in piccolissima misura, ma a volte si percepisce; e per me è un difetto.

Per esempio, lo si percepisce nell'altro grande romanzo scozzese, *Il Signore di Ballantrae*<sup>6</sup>. Si sente ancor più chiaramente in *Weir di Hermiston*<sup>7</sup>. Nel primo caso, Stevenson scrisse in una lettera, in un tono gioviale e spiritoso, che il Signore di Ballantrae racchiudeva in sé tutto quel che sapeva del demonio. Non ho niente da obiettare al fatto che quel signore possa essere il diavolo; ma non mi piace affatto che si percepisca, ogni tanto e quasi subconsciamente, l'idea che possa essere non il diavolo ma il Signore. Intendo il Signore nel senso generale della sua maestosità e nella sua capacità di comando. Forse ho la sensazione che ci sia la lontana eco del Signore nello stesso titolo: nella parola «*Master*».

Questa sensazione, comunque la si definisca o la si voglia chiamare, si era molto rafforzata quando Stevenson scrisse quest'ultimo libro. Forse derivava dall'influenza di Henley, il quale, con le sue tante e generose virtù, subiva questa debolezza fino quasi all'isteria. Mi riferisco infatti al momento in cui la normale reazione dell'uomo contro il tiranno degenera in qualcos'altro, fino a trasformarsi nel vizio meno maschile e umano possibile: l'ammirazione della brutalità. Si è spesso detto che i prepotenti siano sempre dei codardi; a me basta dire che gli ammiratori dei prepotenti stiano sempre, proprio perché li

ammirano, sforzandosi di diventare codardi. E se non sempre vi riescono, è perché hanno virtù inconsce che reprimono quell'oscena idolatria, e questo era vero anche per Henley.

Era ancora più vero per Stevenson.

Stevenson era avvezzo al coraggio, perché combatteva in uno stato di debolezza. Ma non si può negare che, per una serie di motivi (la sua rivolta contro l'inetto pessimismo, la violenza reazionaria di Henley, ma ancor di più credo la sua religione tradizionale che venerava un Dio di puro potere e terrore), egli si sia affezionato fin troppo nei suoi ultimi lavori a quel tracotante culto della paura. Lo sento nel personaggio del *Weir di Hermiston*, o forse nell'atteggiamento di tutti gli altri, compreso l'autore, verso quel personaggio. Non mi meraviglio se un giudice si sente esaltato a mettere in atto il suo divertimento d'umiliare e impiccare qualcuno, perché so che un giudice può essere più meschino dell'uomo che fa impiccare. Ma mi preoccupa se l'autore esulta a sua volta, quando so benissimo che non è una persona meschina. E la stessa fine ombra di disagio si percepisce nelle ultime pagine de *Il reflusso della marea*. Dirò soltanto che non mi oppongo al fatto che un autore crei un individuo ripugnante come il signor Attwater, ma obietto al fatto che l'autore lo crei e non lo disprezzi. Sarebbe meglio forse spiegarsi in un altro modo; e cioè che non ci sarebbe stato nulla di strano se Stevenson avesse disprezzato e ammirato Attwater, esattamente come aveva disprezzato e ammirato Huish, perché ammirare il coraggio era la passione della sua vita; ma egli non vedeva certo Huish come un modello di comportamento, mentre ci sono momenti in cui pare che gli sembri naturale prendere Attwater come modello. Questa segreta idolatria per quello che una sciocca emozione femminile chiama «forza», ecco, questa era l'unica ferita nella perfetta salute di Stevenson, l'unica piaga aperta nella quiete e sana condizione della sua anima. E persino questa derivava dal suo sforzo troppo violento di essere sano. Allo stesso modo in cui, poverino, avrebbe potuto provocare un'emorragia muovendosi con troppo vigore sul cuscino.

Dunque, io non lo biasimo per aver avuto questo difetto, nel senso che questo difetto fosse presente in maniera eccessiva; lo biasimo, considerato quel che era, per averne avuto anche solo un piccolo tocco; ma penso che, sfortunatamente, un tocco lo avesse.

C'è qualcosa di crudele nel rivangare in questo modo le prime origini innocenti della crudeltà; ma, come è stato così tante volte e spesso scioccamente detto, Robert Louis Stevenson era un bambino. La morale di questi capitoli riguardo al suo Paese, alla sua città e alla sua casa, è che egli era anche qualcosa di più di un bambino. Era un bambino perduto. Non c'era nulla a guidarlo fra i folli movimenti e gli sconvolgimenti della modernità: né il suo Paese, né la sua religione né



la sua irreligiosità erano all'altezza di guidarlo. Non aveva nessuna cartina per quel viaggio; e forse non va biasimato per aver pensato di dover scegliere fra la selvaggia roccia di Scilla e il vortice suicida della disperazione di Cariddi. Come Ulisse in tutte le sue avventure, anche Stevenson stava soltanto cercando di tornare a casa. Per variare la metafora, si può dire che il suo viso era come un girasole, sempre alla ricerca della luce, persino quando era nascosta dalle nuvole; e forse dopo tutto non c'è niente di più vero della ben nota frase tratta dai diari del suo dottore o della sua infermiera, che dice che Stevenson era «un bambino malato che trascorse la vita a cercare di guarire».

1. David Balfour è protagonista sia de *Il ragazzo rapito* che di *Catriona*.
2. «La sua spada guizzava come mercurio, nella calca dei nostri nemici in fuga». Mercurio si dice, in inglese, «quicksilver»; è dunque la combinazione delle due parole «quick», veloce, e «silver», argento. Esprime dunque, cosa che non avviene con la parola italiana, il senso della velocità e quello della brillantezza. È a questo che Chesterton fa riferimento più avanti, spiegando l'innata capacità di Stevenson di scegliere una parola che esprimesse perfettamente l'immagine che aveva in mente.
3. *Jabberwocky* è una poesia *nonsense* di Lewis Carroll, inclusa nel romanzo *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò* (1871).
4. Chesterton qui cita un verso della poesia *The Jumblies* di Edward Lear, autore di molte poesie *nonsense*, quasi tutte illustrate dallo stesso Lear.
5. Chesterton si riferisce ovviamente al prefisso «teo-» della parola teologia. Se si elimina Dio dalla teologia, dunque, resta solo la logica.
6. *Il Signore di Ballantrae* (in inglese *The Master of Ballantrae: a Winter's Tale*) fu pubblicato per la prima volta nel 1889. Narra dello scontro eterno fra due fratelli, James Durie (il Signore di Ballantrae) ed Henry Durie. James è il personaggio più diabolico che sia mai stato creato dalla fantasia di Stevenson.
7. *Weir of Hermiston*, noto in Italia anche con i titoli *Cristina* o *Il giudice* è un romanzo incompiuto di Stevenson, pubblicato postumo nel 1896.

## VI.

### Lo stile di Stevenson

PRIMA DI INIZIARE A SCRIVERE questo capitolo devo rivelare che non sono capace di scriverlo; almeno, non so scriverlo come molte autorità letterarie pensano che dovrebbe essere scritto. Sono uno di quegli umili personaggi per cui lo stile ha a che fare con il «voler dire» qualcosa; e nel caso di Stevenson, con il voler raccontare una storia. Lo stile prende la sua forma più viva e corretta dal di dentro; così la narrazione accelera o procede a balzi, e il tono s'infervora o si appesantisce, a seconda che sia autoritario o argomentativo. La frase prende forma dal movimento; e prende il movimento da una motivazione profonda, e la motivazione (per noi reietti) non è altro che quel che un uomo ha da dire.

Esiste però un modo specifico di trattare lo stile per il quale io ho profondo rispetto; ma è un rispetto per l'ignoto, se non per l'incomprensibile. Non dirò che sia come se si parlasse in greco<sup>1</sup>, perché conosco l'alfabeto greco ma non conosco l'alfabeto di queste grammatiche ricolme di cadenze e sequenze; posso persino ancora leggere l'Antico Testamento in greco, ma il canto dell'inglese puro e astratto non mi dice niente. Lo saluto da lontano come faccio con l'armonia musicale o con la matematica più complessa, ma non introdurrò in questo libro un capitolo su nes suno di questi tre argomenti. Quando parlo dello stile di Stevenson mi riferisco al modo in cui egli sapeva esprimersi in un inglese comune, anche se in un certo senso era fuori dal comune; il mio unico strumento per analizzarlo è l'inglese elementare. Non conosco i termini della scienza del linguaggio e nemmeno quelli della scienza della letteratura.

Il signor Max Beerbohm, la cui critica letteraria – classica e sottile – trabocca di tante profondità scintillanti che molti scambiano per superficialità, si è espresso con grande verità sulla cattiva abitudine dei giornalisti di ripetere sempre le stesse citazioni, che a suo tempo, quando Stevenson godeva di maggior favore, fecero gran danno alla sua fama. Beerbohm ricorda in particolare una frase che Stevenson usò riferendosi al suo apprendistato di scrittore: disse di esser stato «una sedula scimmietta nel copiare Hazlitt<sup>2</sup> o Lamb»<sup>3</sup>. Questa frase deve trovarsi appesa al muro di ogni redazione giornalistica, tanto

spesso viene citata. Ci saranno almeno un centinaio di altre frasi più degne d'esser citate, peraltro ben più interessanti, per comprendere la sua formazione letteraria. Qualsiasi giovane scrittore, per quanto originale, inizia con l'imitazione di altri, consciamente o inconsciamente, e qualsiasi scrittore maturo dovrebbe ammetterlo con estremo candore. Sembra che la vera ironia di questa frase non sia mai stata colta; la vera ragione per cui questa confessione di plagio è sempre citata, fra altre migliaia di simili confessioni, sta nel fatto che questo modo di confessare ha in sé lo stampo dell'originalità e non del plagio. Nell'atto stesso di ammettere d'aver copiato altri, Stevenson scrive senza dubbio nel «suo» stile particolare. Penso che avrei subito riconosciuto il suo tocco, tra centinaia di altri autori, leggendo quella frase e non sapendo chi l'avesse scritta. Penso che Hazlitt non avrebbe aggiunto l'aggettivo «sedula», e in molti diranno che sarebbe stato meglio, perché preferiscono frasi più semplici. Altri poi direbbero che la parola «sedula» è in se stessa troppo ricercata; altri ancora diranno che è riconoscibile proprio per il fatto che è così inusuale e affettata. Tutto questo può essere argomento di discussione, ma resta divertente il fatto che per raccontare della propria tendenza al plagio Stevenson abbia usato una frase così esclusivamente sua. E proprio questo modo di scrivere, il combinare insieme due concetti così opposti, io trovo sia lo stile personale di Stevenson.

Nel caso di questo autore, abbiamo visto che la critica si è risolta piuttosto in un'ipercritica. Pare quasi che il critico si sia dato l'obiettivo di essere tanto severo con l'artista quanto l'artista lo era con se stesso. Ma i critici non hanno argomenti seri né si esprimono con il dovuto riguardo; lo accusano di essere altezzoso, e diventano altezzosi a loro volta. Lo condannano perché perdeva tempo a cercare la parola giusta, e poi perdono ancora più tempo a cercare inutilmente di spiegare perché invece era la parola sbagliata.

Ricordo che George Moore (il quale per lo meno ebbe la decenza d'attaccarlo quando Stevenson era ancora vivo e all'apice del suo successo) sostenne in modo piuttosto confuso di aver smascherato l'intero universo stilistico di Stevenson, soffermandosi a lungo sulla parola «interposto»<sup>4</sup>, usata da Stevenson nel passaggio in cui descrive un uomo che ferma la lancetta di un orologio per l'appunto con un «dito interposto»<sup>5</sup>. Sembrava dunque che siccome Stevenson aveva impiegato un aggettivo poco comune in quell'uso, tutta la tragedia di *Jekyll e Hyde* o lo spi rito di *La cassa sbagliata* si riducessero ad artificioso verbalismo. Penso che sia arrivato il momento di correggere con un po' di buon senso questa fissazione pignola di additare la meticolosità. L'ovvia domanda da porre al signor Moore è, se non gli va a genio la parola interposto, quale altra userebbe. E a quel punto si accorgerebbe subito che qualsiasi altra parola sarebbe più debole e

meno esatta; qualsiasi altra avrebbe suggerito un che di goffo e impreciso all'azione, mentre «interposto» suggerisce una certa decisione e precisione nel voler fermare il meccanismo in movimento. In altre parole, suggerisce quello che deve suggerire; Stevenson ha usato quella parola perché era la parola giusta. Nessun altro l'ha usata, perché nessuno prima ci aveva pensato. E qui sta il punto, se si parla dello stile di Stevenson.

La letteratura non è che linguaggio, un miracolo strepitoso grazie al quale un uomo riesce a dire quel che vuole veramente dire. È inevitabile che la maggior parte delle conversazioni si riducano a mera convenzione: pensiamo a quale e quanta abbondanza di contrasti, di commedie degli opposti e divergenze copriamo quando ci riferiamo a persone totalmente diverse e diciamo che sono tutte persone «gradevoli». Alcuni scrittori, incluso Stevenson, desideravano (nel senso vero e antico di questo verbo) essere più gradevoli tramite la discriminazione della gradevolezza. Ora, che ci piaccia o meno questa meticolosa proprietà di linguaggio, anche se abbiamo motivi personali o oggettivi per detestare quello stile o l'uomo che lo usa, dovremmo in ogni modo avere abbastanza imparzialità interpretativa e onestà per vedere «che cosa è» quel testo letterario. Il testo esiste, indipendentemente dalla buona o cattiva scelta delle parole, non allo scopo di adeguarsi al nostro gusto fonetico, ma allo scopo di dare realtà e credibilità nel modo più completo possibile alle cose raccontate. E dunque è insensato che qualcuno che professa di amare la letteratura non veda la grandezza di Stevenson in questo aspetto. Egli sceglie le parole che meglio si adattano all'immagine che vuole creare; e insieme, le parole danno forma a quell'unica e specifica cosa, e non a una qualsiasi altra dello stesso genere. In questo sta il mestiere delle lettere; e quell'artigiano ha creato una gran moltitudine di immagini simili con tutti i materiali a sua disposizione. In questo senso, di Stevenson si potrebbe dire quello che lui stesso diceva di Burns. Stevenson infatti sosteneva che Burns aveva sorpreso la cricca culturale di allora, con i suoi esteti e antiquari, non scrivendo mai poesie su cascate, castelli in rovina, e tutti i luoghi di tal sorta che allora destavano tanto interesse; e questo fatto dimostrò che Burns era un poeta e non un turista: è sempre il prosaico che pretende soggetti poetici, perché sono gli unici con cui riesce a diventare poetico. Ma Burns, come disse Stevenson, aveva un dono naturale nel descrivere con nettezza e semplicità qualsiasi cosa; una chiesa, una taverna, un gruppo di persone dirette al mercato o due cani che trottono per le strade. È un dono apprezzabile per la prontezza, la vividezza e per il raggio d'azione che sa coprire; e qualcuno che dicesse che il talento di Stevenson era solo un pezzo d'argento sottile lucidato perennemente dal suo fazzolettino, non ha la più pallida idea di che cosa stia

parlando. Stevenson aveva esattamente il dono che attribuiva a Burns, quello di toccare una cosa e renderla improvvisamente viva. E non nascondeva affatto il suo talento in un fazzoletto, ma al contrario, era sovrano di dieci città ai confini del mondo.

Farò un esempio, con uno dei suoi libri. Evito appositamente di scegliere uno dei suoi libri migliori. Prenderò *Il relitto*, un libro che molti giudicherebbero un fallimento e che nessuno considererebbe un successo artistico, meno di tutti l'autore. L'immagine si estende infatti ben oltre la cornice, e più che un'immagine è forse meglio chiamarla il panorama dell'azione. La storia si sviluppa infatti su tre continenti, e il punto focale ha fin troppo l'aria di essere l'ultima catena di una serie di passaggi disconnessi. Ha l'aria di essere un album di fotografie, ma in realtà somiglia di più a un quaderno di schizzi. Sono infatti i ricordi di Loudon Dodd, lo studente d'arte vagabondo che non riuscì mai a diventare un artista: e così la sua storia non è mai diventata un'opera d'arte.

I personaggi sembrano dunque schizzati a matita, modelli di quattro o cinque diversi strati sociali; nella scuola di Muskegon, poi in quella di Parigi, a Edimburgo e nei mari del Sud. Il punto è (seguendo i severi principi dell'arte per l'arte, tanto cari al signor Dodd) che Stevenson fa schizzi maledettamente belli. Possiamo leggere di venti tipi sociali differenti, uno di seguito all'altro e presi da mondi completamente diversi, e trovare che in ogni singolo caso i tratti di matita sono allo stesso tempo pochi e definitivi; è come dire che il mondo si può benissimo descrivere in cento parole, e una parola sola può fare benissimo il lavoro di venti.

La storia inizia così: «Il principio di questo racconto sta nel carattere del mio povero padre»; dopo di che, il padre è descritto interamente e perfettamente in un solo paragrafo. Quando Jim Pinkerton viene introdotto per la prima volta nella storia e viene descritto come un giovane «dalle maniere cordiali e scattanti», ci troviamo davanti un uomo in carne e ossa, e non udiamo solo le parole che dice, ma la sua voce. Nessun'altra combinazione di aggettivi sarebbe stata in grado di produrre un simile effetto. Quando il losco e squallido avvocato, con la sua cultura londinese e la sua finta raffinatezza, viene presentato come uno che ha l'aria di avere un grosso affare fra le mani, ci viene detto che si comporta con una specie di «timorosa arroganza». Il lettore, specialmente se non è uno scrittore, potrà pensare che queste parole significhino poco; ma se crede che usare alternative come, per esempio, «contenuto orgoglio» o «tremante alterigia», sia la stessa cosa, allora non sa nulla su come si scrive e forse non molto su come si legge.

Quando Loudon Dodd incontra un ufficiale di Marina e descrive il suo assai poco produttivo colloquio con lui, aggiunge alla descrizione,

un che di scivoloso e umido come la pelle di un pesce: «Mi accorsi che era parecchio in allarme, temendo che mi rivelassi un visitatore poco gradevole; mi parve un animale timido, ottuso, sciocco e poco amabile, totalmente privo di difese: come una lumaca senza guscio».

La stessa cosa avviene nella descrizione di un villaggio inglese; dal panorama immerso nel verde del piccolo paesino «un agglomerato di casette impilate e di giardini recintati», e nelle conversazioni con il vecchio maggiordomo riguardo al giovane esiliato:

Il signorino Norris [...] Era l'unica persona fra tutti i Carthew che avesse fatto qualcosa in vita sua che valesse la pena ricordare; e le sue conquiste, poveretto, pare si siano limitate ad andarsene in fumo lasciando tanti rimpianti [...]. Non era un uomo orgoglioso, mi è stato detto; parlava con chiunque senza problemi; ed era in un certo senso scontato che io stesso fossi grato a questa sua qualità, per il fatto che eravamo amici.

Ma non devo cedere alla tentazione di citare troppi esempi della fresca e allegra ironia di Loudon Dodd. Sto soltanto cercando di mostrare come Stevenson trattasse i tipi più diversi e le personalità più diversificate; e il punto è che sapeva descriverli rapidamente e insieme nella maniera più precisa possibile. In altre parole, egli possiede la capacità quasi eccezionale di usare le parole più esatte per esprimere il concetto che vuole esprimere. E per dimostrare che questa qualità era davvero geniale, e non (come ritengono alcuni critici) una pedanteria tecnica applicata solo ad alcuni dei suoi lavori di maggior pregio, ho scelto questi esempi da uno dei suoi lavori meno lodati e forse anche meno lodabili. Questa caratteristica fa sembrare i suoi libri semplici come la sua corrispondenza; e la sua corrispondenza era anch'essa allegra, chiara e vitale. In questo romanzo così trascurato, *Il relitto*, ci sono migliaia di esempi, e questo non fa altro che dimostrare che Stevenson avrebbe potuto scrivere altri venti volumi, tutti altrettanto freschi e belli.

Un uomo capace di scrivere così non è solo un artista che fa ciò che gli altri non sanno fare, ma è anche qualcuno che fa quello che la maggior parte degli scrittori non fa mai. Persino romanzieri assai abili non sono capaci di dar vita a un'intera figura umana con pochissime e indimenticabili parole. Una volta terminati i romanzi di Arnold Bennett o di E.F. Benson, ho avuto l'impressione che Lord Raingo o Lord Chesham fossero uomini in carne e ossa, e molto ben compresi e descritti; ma non ho mai provato, leggendo questi romanzi, quel senso di stupore che nasce dalla magia di un personaggio reso vivo da tre sole parole piene di incanto.

Questo era il genio di Stevenson; ed è sciocco denigrarlo perché troppo «stevensoniano». Non biasimo gli altri due scrittori per non essere stati diversi da loro stessi, ma li biasimo un poco per aver mugugnato sul fatto che Stevenson era se stesso. Non riesco a vedere il motivo per cui si dovrebbe coprire un autore d'insulti solo perché era

capace di dire con una sola frase quello che altri scrittori dicevano in una pagina intera; non capisco perché lo si debba considerare superficiale perché capiva molto di un uomo solo dal suo profilo o dal suo modo di camminare, piuttosto che dai contorcimenti del suo subconscio; artificioso perché cercava (e trovava) la parola giusta e definitiva per descrivere un oggetto; poco profondo, solo perché arrivava subito al punto di quel che riteneva significativo, senza perdersi indefinitamente in un mare di parole poco pregnanti; e perché mai, infine, debba essere trattato come un bugiardo, solo perché non aveva vergogna di essere un cantastorie.

Ovviamente ci sono molte altre immagini vivide che spiegano lo stile di Stevenson, oltre a questo aspetto che ho descritto, ossia la sua capacità di esprimere con una frase secca un intero concetto. C'è infatti qualcosa nelle sue frasi scattanti e veloci, specialmente nella sua narrativa, che corrisponde alla sua filosofia della militanza e dell'azione; e ricorda in un certo senso le figurine che ritagliava dal libro di Skelt, che erano sempre colte nel momento dell'azione, come Robin Hood con l'arco tirato pronto a scoccare la freccia, o Jack Tre Dita con la sciabola alzata sulla testa. Le descrizioni di Stevenson sono sempre dinamiche, prese nel movimento, e molto raramente statiche; e riguardano infine più quello che una persona dice o fa, piuttosto che il suo aspetto fisico.

Senza dubbio un artista così attento come Stevenson sapeva adeguare il suo stile al soggetto trattato o al personaggio parlante; non troveremo certo descrizioni secche e asciutte nelle considerazioni pseudoartistiche di Loudon Dodd; ma conosco pochissimi punti in cui l'autore non abbia scelto frasi brevi e definitive, specialmente nei momenti più importanti dell'azione, taglienti come la lama che il capitano Wicks si conficca nella mano. Bisognerebbe a questo punto dire qualcosa sui passaggi in cui Stevenson sceglie di suonare uno strumento dall'armonia ben diversa, e sullo stile delle sue poesie, che forse sono più efficaci per la scelta delle parole che per la loro poesia. Ma anche quei versi sono acuti ed efficaci, netti e definiti: la descrizione dei rami che s'intrecciano come sciabole in battaglia; gli uomini che paiono sostenere il peso del cielo, rigidi come colonne che non sanno piegarsi; e le stelle brillanti dell'onore, gli occhi luminosi del pericolo.

Ma ho già detto che non possiedo gli strumenti scientifici per sezionare a fondo questi problemi d'esecuzione; e posso parlare dello stile di Stevenson solo in base a quel che mi colpisce e che risponde al mio gusto. E la cosa che più mi colpisce è sempre la sensazione di esser toccato con lo stocco in un punto particolarmente sensibile; la sensazione che quella meticolosità nella scelta delle parole sia figlia di uno spirito combattivo; è qualcosa che ha uno scopo e vuole giungere

al punto, e non è certo un vuoto giochetto di parole al solo fine di esaltare la loro eleganza esterna, o la loro interna melodia. E questo non è che un altro modo di dire, parafrasando il vecchio detto, che lo stile è l'uomo, e che l'uomo era soprattutto un uomo, prima di essere un letterato.

Mi pare assodato, ormai, che la «morale» sia il fulcro centrale di tutte le favole, degli antichi romanzi e persino dei libretti teatrali; e la morale è pressoché sempre la stessa: l'uomo ha in sé dalla nascita speranza e coraggio, ma la meta che vuol raggiungere è ben lontana da lui; c'è allora una ricerca, una serie di prove, ostacoli a non finire, o un pellegrinaggio che porti alla scoperta di qualcosa; in altre parole, che qualsiasi tipo di uomo sia, egli non basta a se stesso, sia nella pace che nella sofferenza. Tutto il movimento della vita è quello di un uomo che cerca di raggiungere un qualche luogo e che lotta contro qualcosa. Ed è qui che l'ottimismo e il pessimismo si oppongono entrambi a quella pace definitiva o possibile, che i violenti prendono d'assalto con la forza.

1. L'espressione «it's all Greek to me» (per me è come parlare in greco), corrisponde alla nostra frase idiomatica «per me è arabo». Si riferisce dunque a qualcosa di incomprensibile o di difficile decifrazione.

2. William Hazlitt (1778-1830) è uno dei più noti intellettuali e scrittori inglesi. È inoltre uno dei più grandi critici e saggisti di lingua inglese tra Settecento e Ottocento.

3. Charles Lamb (1775-1834) fu uno scrittore e saggista inglese, meglio conosciuto per i suoi *Saggi di Elia* e per un adattamento per bambini delle tragedie di Shakespeare.

4. In inglese, «interjected».

5. La citazione è tratta da un racconto di Stevenson, dal titolo *Markheim*. Riporto la frase per intero: «ed ora, dopo la sua azione, quella vita si era arrestata, come l'orologiaio, con un dito interposto, ferma la lancetta battente dell'orologio».



## VII.

### Sperimentazione e variazione

SE SI AFFRONTA STEVENSON IN MANIERA generica, è facile dimenticare che la sua opera fu molto varia, nel senso che fu molto versatile. Da una parte, egli sperimentò molti stili diversi, e fu sempre attento a servirsi di uno stile alla volta. L'unità coerente di ogni singolo libro rende più accentuata la diversità dell'insieme dalla sua opera. Il fatto stesso che fosse molto attento a servirsi di un tono o di una sola tonalità all'interno di ogni singolo lavoro, fa sembrare la gamma della sua opera più composita di quanto realmente non sia. C'è sempre un contrasto molto evidente e netto fra opere in se stesse complete e omogenee; quando poi si prende ad analizzare ogni testo singolarmente, l'intera produzione di un autore si risolve in un modello certamente molto vario, anche se figlio di uno schema unico.

In un certo senso è una banalità: non ci vuole molto a riconoscere che lo stile de *Il principe Otto* è molto diverso da quello de *La cassa sbagliata*. Fra l'una e l'altra opera c'è la stessa diversità che intercorre fra la cera e il cartone, o fra l'avorio e l'ebano. *Il principe Otto* fa pensare a un gruppetto di pastorelle di porcellana, immerso nell'Arcadia raffinata d'un parco ottocentesco. L'altro fa pensare invece al gioco della zia Sally<sup>1</sup>, in cui le disavventure comiche piombano addosso ai protagonisti come noci di cocco. Nessuno potrebbe confondere queste due forme d'arte; nessuno si metterebbe a tirare noci di cocco a un gruppetto di pastorelle di porcellana, e nessuno sarebbe tanto cavaliere da fare inchini deferenti alla figurina incappellata di zia Sally. Ma una volta compreso questo ovvio contrasto, che nessuno potrebbe ignorare, scopriamo che – stranamente – ci troviamo davanti a versatilità senza reale varietà. Quel che ci rimane impresso di quelle due storie, è lo spirito speciale con cui sono raccontate. Non sono le storie in se stesse, e nemmeno la possibile identificazione dell'autore nel soggetto del suo racconto. Sappiamo perfettamente, mentre leggiamo, che Stevenson non avrebbe affatto voluto rimanere imprigionato a vita in una sciocca corte tedesca, e men che meno avrebbe voluto accumulare polvere in mezzo a figurine di porcellana; lo sappiamo bene, come sappiamo che Stevenson non aveva alcun desiderio di trasformarsi in un chiassoso

avvocato, con borsa di pelle, dagli oscuri clienti, com'era il fantastico Michael Finsbury.

Ci ricordiamo «come» il fatto è trattato, più che il fatto stesso; perché è lo stile a esser davvero vivo, più che il soggetto della storia. Ben dopo che i fantasmi in quel giardino ornamentale sono svaniti, e ci siamo da tempo scordati chi era chi alla corte del principe Otto, possiamo ancora udire e ricordare la profondità di quella valle, «il continuo scrosciare d'acqua in quella cataratta». E molto dopo che i dettagli del sistema della tontina sono andati dimenticati, insieme agli altri ben meno interessanti della nostra vita quotidiana, quando le cose più banali sono scomparse e la vita stessa si fa più vaga ai miei occhi, riesco ancora a vedere davanti a me la figura così mirabilmente descritta da quel paragrafo ispirato: «Il suo modo di vestire era di una brillantezza mercantile, di una finezza assoluta. Non si poteva dir niente contro di lui, se non che somigliava un po' troppo all'ospite di un matrimonio per sembrare un vero gentiluomo».

Eppure, nonostante queste grandi diversità di soggetto, c'è qualcosa che scorre sotto la superficie, che non è soltanto il genio ma il metodo di Stevenson. In un senso, Stevenson è molto attento a cambiare stile; in un altro, lo stile non cambia mai. Potremmo dire, infatti, che è lo stile dentro lo stile a non mutare. Ma proprio per comprendere meglio questo concetto, è giusto insistere sulla gran varietà di stili che Stevenson fu capace di usare nella sua breve e complessa vita letteraria.

A volte il poveretto si rimproverava di non aver anche costruito fari, oltre che scrivere libri. Ma la firma di *Stevenson & Son* avrebbe subito un brutto colpo se fossero spuntati in ogni dove fari costruiti con sette diversi stili architettonici; un faro gotico, uno egizio, e uno nello stile della pagoda cinese. E questo era quello che Stevenson faceva con le torri dell'immaginazione e la luce della ragione.

Ci sono davvero, come ho detto, uno o due punti dove si può ammettere che Stevenson perse il controllo del suo stile, ritrovandosi su una strada diversa, magari una strada del passato, piuttosto lontana dall'orientamento generale del viaggio. Personalmente, ho avuto quest'impressione con i vagabondaggi del Signore di Ballantrae e del Chevalier Burke. Queste sono storie d'avventura piazzate nel luogo sbagliato; e per quanto James Durie sia sicuramente un avventuriero nel suo significato negativo, non si può certo dire che diventi mai un uomo d'avventura. È impossibile trasformare un personaggio malefico in un eroe: Jim Hawkins non avrebbe potuto intraprendere le sue avventure a braccetto con Long John Silver per tutta la vita. L'episodio di Barbanera è una specie di anticlimax che finisce in fumo, come le micce blu che il pirata nascondeva nel cappello. Un individuo così meschino non doveva esser menzionato nella tragedia spirituale

di quei due spiriti gemelli, i fratelli di Durrissdeer. È quasi come se i pirati fossero una mania segreta dell'autore, ed egli non riuscisse a tenerli fuori dalla storia neanche quando ci provava, nonostante il fatto che siano fuori luogo nella vicenda di Ballantrae esattamente quanto lo sarebbero nella vicenda de *La cassa sbagliata*. Ma è interessante come siano quasi scoloriti dal raggio luminoso e fatale che splende su quella fiaba d'inverno. Il sangue e l'oro di quei pirati non erano davvero rossi; e nemmeno i loro oceani erano azzurri.

Lo stile proprio di Mackellar potrebbe essere definito di una banalità da due soldi, ma non solo perché questo valido maggiordomo fosse assuefatto alla banalità e non avverso al denaro; è piuttosto perché quel personaggio ama solo la casa e l'abitudine e non ama l'avventura, e il fatto che il Signore di Ballantrae lo trascini dietro a sé per mezzo mondo ha qualcosa di goffo e grottesco, indegno della profondità e dell'intensità del rapporto dei due fratelli. La verità è che il Signore di Ballantrae non è solo un demone familiare, ma anche un fantasma della famiglia; e non dovrebbe infestare nessuna casa eccetto la propria. I fantasmi non girano per il mondo come turisti, nemmeno per il piacere di visitare i loro parenti trasferitisi nelle colonie. La storia dei Durie è enfaticamente domestica, come quella di Edipo che assassina il padre o di Oreste che calpesta il corpo di sua madre. Eventi terribili e dolorosi, ma chiusi nella cornice della famiglia; la maggior parte di queste azioni sono avvenute dietro porte sbarrate o riportate da altri. Questi panni insanguinati non sono lavati nemmeno davanti a un pubblico, figuriamoci per tutti i sette mari dell'impero britannico. Eppure l'apparizione del *Master* prima in India e poi in America sembra quasi un viaggio di visite imperiali del principe di Galles. Ora, quelle scene ne *Il Signore di Ballantrae* che si svolgono nella buia casa dei suoi antenati, o fuori, nelle piantagioni cupe e gelide, hanno l'indefinibile grandezza che appartiene alle tragedie greche. Davvero, sono colme di allusioni a lunghe peregrinazioni in luoghi lontanissimi, che vanno perdute quando le peregrinazioni e i luoghi remoti sono descritti nella loro interezza e nel dettaglio. In quell'indimenticabile momento in cui lo straniero per la prima volta si erge, alto scuro e magrissimo, sulla cima della roccia, e fa un gesto con il bastone che vale quanto una parola di scherno, sentiamo che quell'individuo potrebbe venire dai più lontani luoghi della terra, potrebbe provenire dall'impero dei Mogul o esser caduto giù dalla luna. Ma tutta la tragedia di questa vicenda sta in quell'amore odio (o in quell'amore per l'odio) che lega profondamente un fratello all'altro, e che rende James Durie conosciuto e familiare come il tetto d'una casa, persino quando è distruttivo come una macchina d'assalto. È curioso, forse anche troppo, trovare questo piccolo difetto in un'opera che nelle sue parti principali è tanto perfetta. Sembrerebbe forse da

pedanti trovarvi qualche altro punto debole; ma mi sembra che Stevenson abbia perso poi una grande occasione, in un modo a lui davvero estraneo, quando fece Mackellar tanto saccente da scrivere, nelle ultime righe dell'epitaffio a memoria del suo padrone, una frase come: «Riposa con il suo nemico fraterno». Senza dubbio avrebbe avuto un senso di maggiore profondità e terrificante, sinistra perentorietà scrivere soltanto: «E riposa nella stessa tomba di suo fratello».

Ma questa mescolanza di due storie in una è proprio l'opposto di quello che giudicheremmo caratteristico di Stevenson. Non so se altrove nella sua opera si possa trovare una cosa simile; a meno che non consideriamo quel piccolo elemento di irritazione politica che si fa sentire, fra tutti i libri del mondo, proprio nell'inquietante e spiritoso *Il dinamitardo*. È davvero impossibile servirsi di una storia in cui tutto è ridicolo per sostenere che alcuni feniani o anarchici sono ridicoli. E non è nemmeno sostenibile che uomini che rischiano la vita per commettere simili azioni siano così ridicoli. Ma parlando liberamente, la peculiarità dell'arte di questo autore consiste nel fatto che riusciva a usare varie forme artistiche mantenendole tutte separate in compartimenti stagni. Questo atteggiamento verso la tecnica era molto di moda ai tempi di Whistler e nella cerchia di artisti con i quali Stevenson aveva studiato arte. L'artista di quel tempo avrebbe indifferentemente inserito del marmo nel bel mezzo di un bassorilievo in terracotta, o dato una mano di pittura su una scultura d'avorio, così come avrebbe forse inserito una scena tragica nel mezzo di una commedia da salotto o un improvviso scoppio d'indignazione in una farsa.

Questo aspetto del suo pensiero, espresso in particolare nella sua corrispondenza, è sfuggito a molti critici, che non hanno riconosciuto il perdurante effetto di tutte quelle conversazioni sull'arte e i materiali, che aveva sentito quando era studente in Francia. La filosofia propugnata da quegli artisti, Stevenson l'aveva del tutto capovolta; eppure aveva mantenuto la capacità di parlare il loro dialetto, riguardo al «modo» in cui realizzare un'opera d'arte. Ma quel dialetto era nella sua bocca ben più fluente, e la destrezza nell'usare la parola giusta persino nella ricerca della parola giusta era caratteristica tutta sua. Fa parte della sua personalità sostenere che una storia deve possedere una sola tendenza generale, e che nell'intero libro non ci dev'essere nemmeno una parola che vada in un'altra direzione. Non c'è una sola parola che vada nella direzione errata, ne *Il Principe Otto* come ne *La cassa sbagliata*.

Ma in certi punti, Stevenson fece di più. Creò una nuova forma d'arte. Inventò un genere che non esiste fuori dalla sua opera. Può sembrare un paradosso sostenere che *Le nuove notti arabe* sia un lavoro

unico come il precedente *Le mille e una notte*, e che non deve la sua inventiva al modello che vuole parodiare. Stevenson in questo caso ha ordito una trama del tutto originale, creando un insieme di atmosfere particolari, diverse da tutte le altre. Una materia in cui molte cose fra loro non congruenti trovano un'armonia comica. È in parte simile a certe atmosfere dei sogni, nei quali molte cose improbabili non causano meraviglia. In parte è la vera atmosfera di Londra, di notte; in parte è l'irreale atmosfera di Baghdad. La docile e ampia presenza del principe Florizel di Boemia, quel misterioso monarca poco avvezzo a governare, è trattata con una specie di vasta e vaga riserva diplomatica, simile all'incubo confuso di un vecchio cortigiano cosmopolita. Il principe stesso sembra aver palazzi in ogni Paese; tuttavia l'ironico lettore sospetta, con metà del suo cervello, che egli non sia niente di più di un tabaccaio presuntuoso, che Stevenson poteva aver incontrato in Rupert Street e aveva scelto per farne l'eroe di una barzelletta. Questa doppia impressione, come quella del vero sognatore, viene suggerita con abilità straordinaria senza che la leggerezza del racconto sia mai aggravata dal peso del dubbio. L'ironia che nasce dalla colossale condiscendenza di Florizel non crea soltanto un personaggio nuovo, ma anche un nuovo tipo di personaggio. Si trova a metà fra realtà e irrealtà: è una specie di solida impossibilità.

Da allora, molti altri scrittori hanno dato alle stampe le loro personali avventure stravaganti sulle luci di Londra, perché Stevenson soffrì ben più di Tennyson per la tendenza altrui a copiare idee originali. Ma pochi di questi scrittori sono stati capaci di usare questi straordinari semitoni ironici o riuscirono a creare un'opera che è allo stesso tempo puramente inglese e una fiaba araba. Abbiamo sentito parlare molto dei tentativi di rendere romantica la vita della città moderna; molti dei tentativi della poesia di oggi sembrano serviti solo a renderla più brutta di quello che è. Abbiamo al momento un particolare culto per il fantastico, con il risultato che il fantastico è diventato una tipologia fissa e immutabile. E così i personaggi fantastici sembrano piuttosto dei bambocci; ma il principe Florizel di Boemia non lo è: è una presenza, una persona che sembra riempire la stanza ed essere al contempo fatto della materia di cui sono fatti i sogni, ma non un fantoccio imbottito. Quando il clima cambia, le bambole rigide e irreali possono cadere nella polvere ed essere dimenticate, ma Florizel non può essere dimenticato. Non voglio dire che *Le nuove notti arabe* sia l'opera migliore di Stevenson, anche se sarebbe una bella sfida poterlo provare, ma dico che probabilmente è la più unica; non esisteva niente di simile prima e, penso, non c'è stato niente dopo che la potesse eguagliare.

Ma val la pena ricordare che qui, dove ci si aspetterebbe un'atmosfera più caliginosa, ritroviamo gli stessi angoli e le precise

stravaganze di Skelt. Per quanto l'aria di mistero o di scherno sia delicata, lo stile da staccato musicale non cambia. Il dissidio con il Club dei Suicidi è portato fino al tocco di spade, che tintinnano come le lame dei Durrisdeer. Nessuno potrebbe essere più spigoloso del signor Malthus, l'orribile paralitico che gioca sull'orlo del precipizio del suicidio, ed è duro come il guscio di un enorme scarafaggio. C'è tutta la scossa dell'energia delle vecchie figure di Skelt nella scena in cui il vecchio balza in piedi, perdendo per un secondo la sua infermità, alla vista della morte. C'è più definizione in quel vecchio paralitico che in tanti altri personaggi più quieti e malati di altre opere considerate più meditative. Il chiasso delle sue ossa rotte che precipitano giù per le scale di Trafalgar Square, del quale non udiamo che una lontana eco, ha una sorta di qualità metallica. I gesti brutali di Jack Vandeleur, la sua mimica – quell'aprire e chiudere sempre una mano – sono certamente tipici di un pirata; era stato il dittatore del Paraguay, ma ho la sensazione che vi fosse arrivato a bordo dell'*Hispaniola*. In breve, abbiamo qui una volta in più la continuità di uno stile dentro lo stile. E la trama setosa che tutto tiene insieme è sottile e dura come un filo metallico.

E infine, il fatto che Stevenson abbia scritto un romanzo giallo, o, come diceva lui, un romanzo poliziesco, illustra la varietà dei suoi esperimenti. Lo scrisse in collaborazione con Lloyd Osbourne, e ho trattato di uno dei suoi aspetti quando ho parlato de *Il relitto*, che è in definitiva un romanzo poliziesco, e anche uno dei migliori, nei quali la polizia non è mai chiamata in questione. Stevenson spiegò le ragioni per cui per prepararsi a scriverlo si documentò leggendo saggi sociologici – cosa che spiega abbastanza chiaramente la poca allegria della vita che descrive; a parte questo, potremmo esprimere una ragionevole critica. Lo scrittore può esser perdonato se impiega molto tempo ad arrivare alla soluzione del mistero, ma non può esserlo se impiega troppo tempo ad arrivare al mistero stesso. Bisogna ammettere che in questo caso si deve aspettare che venga posta la domanda, tanto quanto si aspetta la risposta. Personalmente sono ben felice di attendere nella sala d'aspetto di Pinkerton e Dodd<sup>2</sup>. Ma alla fine, quando la domanda è finalmente posta, è posta con grande vivacità; e l'entusiasmo di mettere insieme tutti i tasselli, che è l'essenza di un romanzo poliziesco, ha raramente raggiunto l'originalità e la vitalità delle domande incrociate e delle risposte contorte del capitano Nares e del suo commissario di bordo. In questo caso, in ogni modo, il romanzo poliziesco serve meramente a illustrare il fatto che Stevenson aveva tante pallottole in canna quante ne aveva Jim Pinkerton. Conferma la regola generale che sperimentò molti stili, e tuttavia il suo stile di fondo non cambiò mai.

Se ci furono esperimenti in cui il suo tocco fu meno felice di altri,

furono, stranamente, quelli connessi con il mondo semplice e semiselvaggio in cui in vita trovò tanta gioia. *Gli intrattenimenti delle notti sull'isola* non sono divertenti quanto quelli delle notti arabe, siano esse le vecchie o le nuove. La spiegazione si può trovare, forse, in quella frase spontanea sui mari del Sud, con la quale – forse senza neanche accorgersene – spazzò via tante illusioni imperiali e internazionali, quando disse riguardo a quei luoghi: «È un oceano enorme ma il mondo è piccolo». Non trovò nuove tipologie umane, almeno fra i bianchi; trovò piuttosto nuovi paesi colmi di tipi antichi e conosciuti, uomini bianchi la cui pelle si era leggermente scurita. Forse si può considerare una sola eccezione; la storia de *Il reflusso della marea* è come un calcio d'energia, per quanto non abbiamo la soddisfazione di vedere tutti i protagonisti della storia presi a calci. In ogni caso, qualunque sia la ragione per la poca felicità delle opere che scrisse a Vailima, non era certo dovuta all'esaurimento dell'ispirazione o a un indebolimento del suo talento; infatti, proprio gli ultimi giorni della sua vita furono spesi nella stesura di quello che era, o sarebbe potuto essere, il suo libro più riuscito.

Devo aver parlato in precedenza, trattando dei romanzi scozzesi, della sua ultima grande storia, che sfortunatamente è solo un grande frammento. In verità (e sono tentato di aggiungere per fortuna) la storia dal titolo *Weir of Hermiston* non riguarda esclusivamente il Weir di Hermiston. Almeno, non riguarda il primo, e più famoso, individuo che portò quel titolo; e i capitoli migliori della parte che ci è giunta riguardano gli aspetti più sensibili e appassionati del temperamento scozzese; le sfumature di passione più ricche che sia mai riuscito a descrivere. Ed ecco, se quell'antica landa da grigia è divenuta color porpora, lo ha fatto nel momento in cui quella fanciulla prese a cantare la canzone degli Elliot. E non c'è scena che colpisca di più di quella in cui il libro dei salmi della ragazza viene strappato e distrutto. Quando Stevenson tese l'arco per l'ultima volta, come Robin Hood, aveva due frecce da tirare; entrambe si spezzarono, ma una era più resistente dell'altra. In altre parole, aveva due storie in mente, ed entrambe furono interrotte a metà; e forse non è cosa sorprendente che la più debole delle due sia stata trascurata, in favore di quella più valida.

La storia di Jacques St. Ives contiene parti eccellenti, come ogni libro che Stevenson scrisse, comprese le più banali lettere personali. Ma si può dire che questa sia stata una prova deludente, conferendo a questo aggettivo il significato più esatto possibile. *St. Ives* infatti non può essere altro che un romanzo storico, ma ha il difetto di mancare del tutto di storicità. Non voglio dire che ci siano errori di datazione o di dettaglio, cose che in letteratura sono irrilevanti e che persino nello studio della storia sono altamente sopravvalutate; voglio dire che

manca di storicità per il fatto che è assente l'immaginazione storica, e la prospettiva è errata. È la storia di un soldato di Napoleone, prigioniero nella Rocca di Edimburgo, che evade. Ma in realtà potremmo avere l'impressione che sia Stevenson, e non St. Ives, il prigioniero nella rocca. Il problema è che Stevenson non evade. Un soggetto simile richiedeva una specie di interprete internazionale, ma questo libro è in verità il più insulare di tutti. St. Ives non è per niente francese; è ancor meno francese, e niente affatto di più, perché possiede tutta l'affettazione e la tracotanza che le zitelle di Edimburgo nel 1813 attribuivano ai francesi. St. Ives è lo stereotipo francese, come Bonaparte quando veniva soprannominato Boney. Non possiede né il realismo né l'idealismo francesi. Non guarda all'Inghilterra come avrebbe fatto un francese rivoluzionario del tempo; questa storia ha per protagonista la Francia vista dall'Inghilterra; e non, come dovrebbe essere, l'Inghilterra vista da un francese. A meno che St. Ives non fosse un crudo realista (cosa che non era, mentre era invece un bonapartista moderato), avrebbe sentito la responsabilità di trasmettere ai Paesi autocratici e aristocratici non solo il senso profondo della gloria militare, ma anche la luce della ragione, della filosofia e della giustizia sociale. Sarebbe stato insofferente all'illogica resistenza inglese alle cose razionali, invece di lamentare esclusivamente l'impossibilità di radersi o la mancanza di uno specchio. Ma St. Ives non è un soldato francese. È un uomo che indossa un'uniforme francese; ma lo era anche Alan Breck Stewart, e quel dolce nome ci può forse ricordare che un po' di vanità e d'amore per i vestiti raffinati si può occasionalmente trovare persino nelle isole britanniche.

Ma forse proprio nella sua caratteristica insularità c'è qualcosa che assomiglia ad antiche cose passate, e porta alla conclusione della sua vita. In quel senso la storia di Stevenson, come quella di St. Ives, era cominciata su un dirupo in un castello di Edimburgo; e forse in un certo senso è giusto che finisca lì, e non si spinga ancora più lontano. Le scene più stevensoniane, nello spirito e nell'impetuosa azione, sono quelle ambientate nei primissimi giorni della prigionia; sembra quasi che St. Ives fosse più libero prima di evadere; quella faccenda del duello, realizzato con bastoni sulla cui estremità erano attaccate delle forbici, ha tutta la felicità dell'antica danza di morte. Quella sola scena è un simbolo dell'amore di Stevenson per ciò che è metallico e affilato; e anche la prova che l'acciaio era quasi un magnete per la sua mente. Forse fu il primo quieto padrone di casa a cui sia capitato di vedere persino le forbici come spade.

Ma il libro offre un esempio ancora migliore del suo ritorno a scrivere della sua terra natia, simile al volo di un uccello che ritorna a casa. Si trova nei primi paragrafi del libro, e tuttavia potrebbe essere



un buon titolo per tutti i suoi romanzi. Si tratta del punto, assai caratteristico – espressione tipica della sua abilità nel colorare le sue scene con toni accesi – in cui illumina in un istante le mura della prigione con fiamme di fuoco: il giallo ocre delle vesti del prigioniero e il rosso delle uniformi creavano insieme, uno accanto all'altro, «una vivace raffigurazione dell'Inferno». E riferendosi a questo, egli ricorda, quasi casualmente, che l'antico nome che i Celti o i Pitti avevano dato a quel castello di Edimburgo era «Il monte dipinto», o, come ho letto io stesso in un'altra versione, «la Rocca dipinta». Ed ecco, questa frase può essere il simbolo di tante delle immagini che ho suggerito in questo saggio: quella di un uomo scozzese vestito, o quasi travestito, da artista; quella di uno stile capace di essere insieme secco e austero, e tuttavia sempre risplendente di colore; ma soprattutto di quella combinazione fra colore e caricatura fanciullesca e solenne che abbiamo notato nello sfondo della sua infanzia; perché il paesaggio di Skelt non era fatto che di rocce dipinte. Stevenson prediligeva la semplicità e la concisione. Nonostante l'abbondanza della sua produzione, aveva lo strano desiderio di essere un uomo di poche parole. Mi sembra che fosse sempre alla ricerca di combinazioni di parole che fossero allo stesso tempo le più esaurienti e concise possibili; quelle due parole che dessero immediatamente vita a una terza, che era il succo di quanto voleva davvero dire. Ci si può porre la domanda, con lui come con molti altri artisti, se sia riuscito davvero a dire quel che desiderava dire. Ma possiamo rallegrarci anche con la speranza che questo sistema, così brillante, di abbreviazioni, possa essere sempre più velocemente e facilmente compreso; che un giorno un simbolo di due parole possa essere sufficiente a esprimere una tesi intera, come un carattere dell'alfabeto cinese può rappresentare un'intera parola; e così tutti gli uomini potranno facilmente scrivere e leggere questi densi geroglifici. Se fosse così, non sarebbe affatto esagerato sostenere che la grande missione che Dio affidò a Robert Louis Stevenson, fu quella di pronunciare quelle parole – «la roccia dipinta» – e tacere per sempre.

In ogni modo, fu proprio nel mezzo di quei nuovi esperimenti che si spense, rendendo reali i termini della sfida espressa in *Aes Triplex*: l'uomo felice che è colto dalla morte quando è ancora pieno di speranza e intento a progettare grandi opere. E la sua morte arriva al momento giusto, alla fine di questo capitolo sulla sperimentazione, come l'ultima delle sue esperienze.

Ero un ragazzo quando la notizia giunse in Inghilterra, e ricordo che alcuni dei suoi amici all'inizio dubitarono della veridicità del fatto, perché il telegramma diceva che Stevenson era morto mentre mescolava un'insalata; e a detta loro «quella era una cosa che lui non aveva mai fatto». E ricordo che pensai, con segreta arroganza, che per

un aspetto solo forse lo conoscevo meglio di loro, anche se questi occhi mortali non l'avevano mai visto: perché mi sembrava che se a detta di tutti c'era una cosa che in vita sua Stevenson non aveva mai fatto, beh, l'aveva sicuramente fatta. Dunque morì davvero mescolando insalate di vari tipi; e quest'immagine non è inappropriata né irriverente, ma possiede quel tocco di leggerezza ed elasticità che gli era sempre appartenuta, dall'inizio alla fine. Quella qualità che il dottor Saroléa<sup>3</sup> ha chiamato «lo spirito francese» di Stevenson. Morì all'improvviso, come colpito da una freccia, e persino sulla sua lapide vi è qualcosa di leggero e allegro come le ali aperte di un uccello: «Felice di aver vissuto, felicemente morii». È una frase che possiede una cadenza che nessuna ripetizione può rendere finta, leggera come le alte guglie di Spyglass Hill e trasparente come le onde danzanti del mare; essa narra di una semplicità fragile ma tenace, e di colui che volle come tomba il picco di un monte e come epitaffio un canto.

1. Il gioco della zia Sally (Aunt Sally) si svolgeva specialmente nei pub e nelle fiere inglesi. La zia Sally era di solito una figura di donna anziana con una pipa in bocca, alla quale i giocatori tiravano dei piccoli legnetti o dei bastoncini allo scopo di rompere la pipa. L'evoluzione del gioco, a cui poi allude Chesterton, prevedeva l'utilizzo di noci di cocco.

2. Pinkerton e Dodd sono i due protagonisti del romanzo di Stevenson *Il relitto*.

3. Charles Saroléa (1870-1953) era un professore belga, che insegnò a lungo letteratura francese all'Università di Edimburgo. Chesterton si riferisce a un suo saggio, pubblicato nel 1924, dal titolo *Robert Louis Stevenson e la Francia*.

## VIII.

### I limiti del mestiere

LA CRITICA PIÙ FEROCCE MOSSA A Stevenson fu scritta da Stevenson stesso. Ed era anche molto stevensoniana, perché diceva, riferendosi ai suoi personaggi, che la sua tendenza era sempre quella «di tagliar via la carne dalle ossa». Anche in questo caso possiamo notare la sua peculiare caratteristica di parlare di tagli e incisioni; ricorda uno degli orribili crimini di Barbecue o di Billy Bones. Quella parola è davvero una chiave perfetta per capire Stevenson. Avrebbe benissimo potuto chiamarsi Bones<sup>1</sup>, come l'uomo di mare all'Admiral Benbow Inn; e non solo perché la sua eterna infanzia era piena di scheletri quanto lo era stata la vita scolastica di Traddles<sup>2</sup>. Era un nome perfetto anche perché nel suo pensiero c'era un che di ossuto, così come vi era nel suo gusto. Qualcosa di spigoloso ma sottile, come la sua figura snella e fragile e il suo lungo viso donchisciottesco. Nondimeno quella frase esprimeva una critica, e una critica giusta.

Il vero difetto di Stevenson come scrittore, all'opposto di quel che si crede, non era certo che si gingillasse con le parole, o che ricamasse con esse superficialmente o frivolarmente; era piuttosto il fatto che semplificava tanto da smarrire in parte la vera complessità della vita reale. Trattava ogni cosa con economia di dettagli e sopprimendo tutto quel che gli pareva irrilevante, il che produceva un tocco di irrealtà e di rigidità. Va lodato, fra gli altri scrittori, per la sua abilità di giungere subito al punto; ma nella realtà nessuno arriva al punto così velocemente. E qui possiamo comprendere meglio questo errore, che è anche parte della sua vera originalità, paragonandolo con i più grandi narratori nella cui vasta ombra Stevenson si formò. Avrò più avanti occasione di far presente che la sua collisione con loro non era sul piano della morale o della filosofia; perché in questo ambito egli guardava avanti e non indietro. Ma c'è un forte contrasto, e un'evidente divergenza, fra i passaggi migliori di Thackeray o Trollope e i primi schizzi, quasi degli abbozzi, di Stevenson. Quegli schizzi erano tracciati in poche righe, e solo nelle righe strettamente necessarie. Il punto era che una sola riga non assolutamente necessaria era una perdita e non un guadagno. Paragonato a questo, il meglio dei romanzi vittoriani trabocca di riempitivi, come la loro

tappezzeria imbottita.

L'agio non è una cosa sempre disprezzabile, quando è sinonimo di ospitalità, e Dickens, Thackeray e Trollope davano generosa ospitalità ai loro personaggi. Erano sinceramente felici e si rallegravano di vederli, ed erano piuttosto entusiasti di vederli più di una volta. Da qui il gusto per i seguiti delle loro avventure, e di quelle dei loro familiari, e la gran quantità di «ultime» apparizioni del signor Pendennis o della signora Proudie. E queste ripetute apparizioni, i personaggi erranti, persino questa tendenza a esagerare, confermavano singolarmente la realtà dei personaggi. Così come l'imbottita tappezzeria vittoriana faceva sentire a casa i visitatori, così i romanzi vittoriani facevano sentire il lettore a casa in compagnia dei loro personaggi. Ora, il lettore non si sente mai del tutto a suo agio con i personaggi di Stevenson; non riesce a liberarsi dell'impressione di sapere troppo poco di loro, per quanto sappia benissimo di conoscere tutto ciò che conta, su di loro. La tragedia è che il lettore sa solo quel che è importante; Alan Breck Stewart non è solo una figura estremamente viva, ma anche un personaggio delizioso. E tuttavia, c'è troppo poco in lui da amare, per quanto – se facessimo un'allusione così pericolosa – sarebbe capace di gettarci il suo grande spadone sulla testa. Non siamo del tutto a nostro agio con lui, come lo siamo con Pickwick o con Pendennis. Sappiamo a suo riguardo le cose vitali, e sono vitali davvero; ma non sappiamo migliaia di cose sul suo conto, come invece sappiamo di un uomo con cui abbiamo vissuto durante la lettura di un lungo romanzo vittoriano; Stevenson faceva davvero quello che si accusava di fare: era lui a reggere lo spadone e a tagliar via la carne dalle ossa.

Per illustrare questa differenza, ovviamente, possiamo pensare al modo in cui viene descritta l'apparenza esteriore dei personaggi. La vivacità scura del viso di Alan Breck, con i suoi occhi pieni di una «frizzante follia, allo stesso tempo affascinante e spaventosa», è illustrata davanti a noi chiaramente, come una fotografia a colori, fin dalle prime parole della descrizione; e sempre con pochissime parole Stevenson costruisce in un attimo la sua intera figura, agile e leggera, nel suo cappotto azzurro dai bottoni d'argento, e la sua arrogante ed enorme spada. Ma l'intera operazione è così rapida e completa da risultare poco convincente, come un'apparizione magica. È come se un solo, rapidissimo flash di luce illuminasse l'immagine, trasformandola in parte in un'illusione. E il mago ha in sé qualcosa del prestigiatore. Non intendo dire che in Thackeray o Trollope ci sia dato di vedere immediatamente e nel suo insieme l'aspetto fisico dei personaggi; accade piuttosto che da una moltitudine di allusioni apparentemente incidentali o persino superflue riusciamo a capire che Warrington doveva essere scuro e umorale, con il suo azzurrognolo mento rasato.

Mentre i dettagli dell'aspetto di Lord Steyne sono sparpagliati in vari momenti del libro; in un capitolo vediamo i suoi baffi rossi, in un altro le gambe storte, in un altro ancora la sua testa calva. E questo è il modo in cui nella vita reale si parla delle persone reali; così sembra che nel rapido realismo di Stevenson ci sia qualcosa di irrealistico.

Forse lo scrittore dovrebbe ricordarsi più spesso di essere un uomo che racconta una storia; e forse a volte dimentica persino che la storia deve sembrare vera. E, dopotutto, nella vita reale un uomo non dice alla moglie, la sera a cena: «Questa mattina in ufficio è venuto uno sconosciuto; la sua figura era elegante ed energica, con un profilo appuntito come quello di un falco, le sopracciglia arcuate e gli angoli della bocca esprimevano facilità all'ira; il suo aspetto, pur non privo di raffinatezza, aveva un che di teatrale per il suo vistoso cappotto a coda di rondine, le ghette bianche e l'orchidea color cremisi che spuntava dall'occhiello». Un simile soliloquio avviene assai raramente nelle case di provincia, e se l'aspetto dello sconosciuto fosse discusso in quella situazione, verrebbe certo fuori passo dopo passo; per esempio in una frase come: «Non mi sono affatto stupito quando ha gettato a terra il calamaio, perché ho visto dalle sue sopracciglia che doveva essere un tipo iracondo», oppure: «Il mio impiegato non è riuscito a trattenere le risate quando ha notato le ghette». Allo stesso modo, nessuno dice veramente, come Mackellar nel romanzo di Stevenson:

Ero ormai abbastanza vicino per vederlo bene; aveva un viso bruno, asciutto e ovale di notevole bellezza; gli occhi neri, mobili e penetranti, rivelavano un uomo uso alla lotta e al comando; su una guancia gli risaltava un neo, che non stava male; un grosso diamante gli scintillava a un dito; l'abito, sebbene di una tinta sola, era di taglio francese e molto ricercato; i risvolti della camicia e i polsini, più alti del comune, di trina finissima.

Nessuno descrive così le cose, nella realtà: magari lo si facesse così bene! Questi fatti riguardo al Signore di Ballantrae sarebbero stati registrati in modo ben più frammentario, nelle memorie di un vero Mackellar. Il diamante sarebbe stato citato in relazione alle voci che lo indicavano come compagno di ladri; o il suo abito in connessione con la sartoria<sup>3</sup>. E questo è più o meno quello che facevano gli autori vittoriani quando descrivevano cose simili; e io penso che questo metodo dia davvero la sensazione di realtà. Paragonata a questa, la completezza di Stevenson pare incompleta. Ma è anche vero che i vecchi vittoriani non avrebbero potuto raggiungere questo realismo familiare se non avessero in parte rinunciato alla forma, e perdendo dunque quel meraviglioso e calzante senso – che Stevenson aveva – di chiarezza formale. Per quanto egli sembri descrivere i suoi soggetti nel dettaglio, li descrive per poter chiudere il discorso, e non vi ritorna sopra. Non dice mai nulla che non sia necessario, e soprattutto non dice nulla due volte. Pochissimi sarebbero disposti a sostenere che

Thackeray non dice mai niente due volte, o che non era capace, a volte, di ripetersi anche venti volte. Tuttavia la ripetizione è in qualche modo convincente, per quanto a volte un poco noiosa. Direi che è quasi confortante. Il conforto credo derivi da quel senso di comodità sociale, che era il segno caratteristico dell'Inghilterra nel breve periodo del suo successo mercantile; o almeno, di quella parte d'Inghilterra costituita dai mercanti che avevano avuto successo. Mostrava inoltre, insieme con altre virtù e altri vizi, quella grossolana benevolenza che era insieme virtù e vizio. «Al figlio di un commerciante inglese non deve mancare niente» disse il vecchio signor Osborne: e nemmeno al personaggio di William Makepeace Thackeray. Su di lui verranno versati fiumi di parole, come vino; le pagine si apriranno come parchi in cui passeggiare; potrà trattenersi quanto a lungo vorrà, e le più sciocche relazioni della storia saranno raccontate ancora e ancora a ora di cena. In breve, il lettore giungerà a conoscerlo e a sapere su di lui una gran quantità di dettagli, che non saranno esposti una volta per tutte in un secco e conciso paragrafo. Torniamo alla parola ospitalità; e al chiacchiericcio di un centinaio di amici e parenti affollati a una festa di Natale inglese. A paragone, l'economia verbale dello scrittore scozzese ricorda qualcosa della vecchia barzelletta sugli scozzesi: è così parsimonioso che i suoi personaggi sono quasi troppo magri.

Le cose più splendide di questo mondo hanno la loro debolezza o il loro difetto; e con quella parola, «magri», giungiamo al limite dalla gloria di Skelt e scopriamo che anche il creatore dei teatrini di cartone è umano. Egli imparò da quel gioco d'infanzia il suo ammirevole senso per il movimento e l'azione, la gioia di usare colori accesi e allegri, il senso che la vita non fosse altro che una storia da raccontare e l'onore una continua lotta, ma al contempo subì – anche nelle sue opere più riuscite – le limitazioni che un simile strumento inevitabilmente causava.

Il fatto è, e non si può dire più chiaramente, che tutte queste figure erano monodimensionali. Rappresentano certi aspetti o atteggiamenti umani, più che uomini in carne e ossa. Tuttavia questi aspetti e atteggiamenti sono di grande importanza se considerati simbolicamente, come le aureole dei santi o gli stemmi sugli scudi. Solo in un aspetto non sono abbastanza profondi: mancano di un'altra dimensione. Sono profondi abbastanza nello stesso modo in cui una bella immagine è profonda, nel senso che una bellissima immagine vuole sempre significare di più di quel che dice e possibilmente significa di più di quello che vorrebbe significare. In questo senso c'è una profondità persino nel semplice scenario di Skelt, quando è l'occhio di un bambino a guardarlo. Ma non c'è gran profondità intesa come familiarità con l'altro lato dello scenario o con la vita dietro le

scene; quando tutto è stato detto e fatto, la splendida e affascinante figura di Jack Tre Dita è un'immagine dipinta e non una statua. Non puoi camminargli intorno; e se non ha più di tre dita, ha molto meno di tre dimensioni. Ma il vero paradosso sta nel fatto che in questo caso l'imperfezione dell'opera deriva dalla perfezione del metodo artistico. È proprio perché Balfour o Ballantrae fanno esattamente quello che devono fare, e lo fanno in modo così chiaro e così perfetto, che abbiamo la sensazione di non conoscerli altrettanto bene di quanto conosciamo personaggi ben più vagabondi, confusi o disordinati. Questa è, se volete, la debolezza dell'opera di questo autore; ma è ancora più gravemente una debolezza dei critici che lo giudicano debole. Perché costoro lo accusano del difetto opposto a quello che realmente possedeva; lo ritengono colpevole di una finezza edonistica e del mero gusto per il suono delle parole. Il problema nasce invece dalla sua caratteristica attrazione per l'economia e l'esattezza; dal fatto che poteva troppo la sua pianta, fin quasi a ucciderla; dal fatto che arrivava troppo velocemente al punto, così che il movimento era troppo veloce per risultare chiaro, e tanto meno familiare; e soprattutto dal fatto che una tecnica così rigida aveva un che di inumano. A volte semplificava così tanto la marionetta, da rendere visibili i fili; ma persino in quel rapporto fra il filo e il legno c'è una strana forma di realismo.

Stevenson era un uomo che credeva nell'arte; e cioè, nella creazione. Non aveva neanche un briciolo di simpatia per tutte quelle idee panteistiche e pagane che spesso si nascondono dietro alla parola «ispirazione». Forse non si sarebbe espresso con la frase: l'uomo è l'immagine del Creatore; ma certamente riteneva l'uomo un creatore di immagini. Esiste, e da tempo si fa largo nel mondo – forse prima grazie ai tedeschi e gli slavi, poi grazie alle cupe filosofie dell'Asia – una specie di dottrina propugnante una «mistica vulnerabilità» che ha subito innumerevoli trasformazioni e che riconosce qualsiasi cosa nel mondo eccetto la volontà. Nega la volontà di Dio e non crede neppure nella volontà dell'uomo. Non crede nemmeno in una delle più gloriose manifestazioni della volontà umana, che è l'atto della scelta creativa essenziale all'arte. Questa tendenza è stata ammirevolmente esposta da M. Henri Massis nel suo libro sulla *Difesa dell'Occidente*; e un altro scrittore francese della stessa scuola, J. Maritain, ha sottolineato il ruolo importante che la parola *artifex*, titolo dell'artista, aveva nella filosofia medievale e nell'arte medievale. Come vedremo più avanti, il paradosso sta nel fatto che a Stevenson non importava nulla della metafisica medievale; e tuttavia, nella pratica, mise in atto tutto quello che quegli scrittori sostengono come principio. Stevenson era, davvero, un *artifex*; non un uomo soggetto a chissà quale potere degli elementi o in balia del destino, ma un uomo capace di creare qualcosa

con la forza della sua volontà e con la luce della ragione. Possedeva quel tipo di maestria caratteristica della letteratura e della scultura medioevali; una maestria presente in quei poeti che lo stesso Stevenson ammirava, e che forse amava più di quanto non li comprendesse.

È infatti una caratteristica tipica delle ballate chiuse e finemente disegnate di Villon. In realtà il nome di Stevenson sarà sempre, credo, stranamente associato a quello di Villon; se non altro per il malinconico notturno di *Un tetto per la notte*. Tuttavia, se su una cosa Stevenson si sbagliava totalmente, era a proposito di Francois Villon. In questo argomento era persino vittima di una inusuale mancanza di logica oltre che di un errore di fatto. Nel suo saggio su Villon, oltre a mostrare tutto l'entusiasmo di un fine critico per un fine poeta, insiste con un'enfasi quasi rabbiosa sul fatto che l'intelletto di Villon era corrotto da un bestiale cinismo e da basso materialismo: «I suoi occhi erano saturi delle sue proprie brutture»; e che non trovava nulla di bello in cielo o in terra. E a questo aggiunge la strana considerazione che persino nella Francia del XV secolo Villon avrebbe potuto aprire meglio gli occhi, poiché pochi anni prima Giovanna d'Arco aveva vissuto una delle più nobili vite della storia intera. Mi sembra piuttosto ingiusto nei confronti del povero Villon attribuirgli una quieta ignoranza riguardo a Giovanna d'Arco, quando proprio lui si era spinto a nominarla in una delle più famose delle sue ballate: «La dolce fanciulla della Lorena, che gli inglesi bruciarono a Roano». Ma la critica è ben più falsa nello spirito che nella lettera; si basa su una specie di falsa illusione moderna, imbevuta di sentimentalismo e ottimismo, secondo cui un uomo che sia piuttosto aspro riguardo a questo mondo non possa avere alcun ideale, quando invece molto spesso la sua asprezza deriva proprio dalla profondità dei suoi ideali. In ogni modo, e non c'è dubbio, è chiaro a chiunque comprenda la poesia che Villon aveva ideali, ed erano alti ideali; solo, erano ideali cattolici. Il poema devozionale che scrisse per la madre, che la descrive mentre guarda la finestra di una chiesa rilucente di colore, brilla in se stesso per la sua sincerità. E inoltre scrisse almeno una riga, in sé sufficiente a distruggere qualsiasi accusa; alcune di queste frasi sono troppo semplici per essere tradotte adeguatamente: «*Offrit à la mort, sa très claire jeunesse*», che vuol dire più o meno «offrì la sua chiara e splendente gioventù alla morte». Lo scrisse di Gesù Cristo; ma si potrebbe forse scrivere qualcosa di meglio anche riguardo a Giovanna d'Arco?

Mi sono a lungo attardato in questa digressione, perché preannuncia l'idea generale cui tende questo sconclusionato studio critico, e cioè che Stevenson era un testimone di verità, e non comprendeva interamente la verità che testimoniava. Se l'avesse compresa, avrebbe



saputo che quella maestria virile che con tanta facilità ammirava in Villon, era in realtà legata a certe virtù, che erano senza dubbio le virtù di un artista anche se appartenevano a un ladro. Nessuno pretende la santità da Villon; ma l'esteriorità socialmente deprecabile dei suoi peccati non lo rende (per coloro che condividono la sua fede) un peccatore incontrovertibile o senza speranza. Se era un ladro, nessuno può provare che non fosse anche un ladro pentito. Il sistema morale cui era legato aveva portato all'onore dei suoi altari un individuo il cui nome, quasi paradossalmente, era «Il buon ladrone». Probabilmente, era l'ultimo uomo ad aspettarsi di essere quella sera in Paradiso; ma non era certo più lontano dal Paradiso solo perché aveva buone probabilità di finire impiccato su una forca. Qui credo che in Stevenson ci sia un tocco di calvinismo, con il suo dito accusatore e pauroso. C'è anche quell'inquietante e sciocco ottimismo attribuito all'Antico Testamento, con il suo favoritismo divino per i fortunati. Ma nonostante la superficie di questa critica piuttosto inconsistente fosse aliena da quel libero arbitrio che è il vero credo dell'artista, lo spirito creativo personale sottostante alla critica era sempre quello di un vero artigiano cristiano. Quando Stevenson si mise a scrivere di Villon e della sua folla di straccioni, sotto la neve e i *gargouille* della Parigi medievale, dipinse gli aspetti grotteschi della sua personalità come un *gargouille* e rese la sua storia equilibrata e bella come una ballata francese. Non si mise a bere assenzio e a fumare oppio, per poi sedersi in attesa di qualche strana energia cosmica che gli si riversasse nell'anima da chissà dove. Il suo spirito era immune dallo scetticismo mistico comune al suo tempo; Stevenson era responsabile, deciso, equilibrato ed economo; meritava in tutto e per tutto l'onorevole titolo di lavoratore.

Il punto qui è che persino la sua principale debolezza di artista era una debolezza tipica dell'artigiano. Lavorava con troppa precisione, forse, producendo una cosa in sé perfetta soltanto con un certo materiale, un certo metodo, e un certo stile. È lo stesso tipo di critica che si può muovere a una ballata francese – di essere un genere troppo chiuso e fisso, quasi artificiale – o a un virgineo personaggio del XIV secolo – di essere troppo rigido o affettato nelle sue movenze; allo stesso modo si può dire che un racconto di Stevenson è troppo povero nel materiale o troppo rigido nella sua unità stilistica. Come ho spiegato precedentemente, non voglio suggerire che questa critica sia del tutto ingiusta o irragionevole. L'opera di Stevenson ha le sue pecche, come altre opere di gran valore; e la sua principale mancanza appare nell'assenza di un certo tipo di profondità, figlia della sua attitudine alla semplificazione. Ma nessuno potrebbe scrivere una storia della letteratura del XIX secolo davvero esauriente senza notare questa nuova e originale scelta verbale più compatta e accurata, in

confronto alla vivace pomposità che la precedeva o alla triste rilassatezza che l'ha seguita. Qualunque fosse l'idea chiave nella mente di Stevenson, possiamo essere certi che quella più importante era che la letteratura non è un semplice gioco d'effetto, pura espressione di se stessi, o mera documentazione di fatti; ma vuole aver effetto su alcuni specifici sensi umani, è espressione di se stessi attraverso un mezzo specifico e documenta i fatti con uno stile specifico. E in questo stava di certo sostenendo i diritti dell'anima umana, contrapposta a certe forze informi che alcuni consideravano sole forze della natura: l'*anima mundi* dei panteisti. In questo senso Stevenson rappresentava la stessa verità antica, profonda, ieratica e tradizionale che William Morris aveva insegnato a quella generazione; e nessun esponente di quella generazione aveva la più pallida idea di quale verità si trattasse.

1. «Bones» significa ossa.
2. Thomas «Tommy» Traddles è un altro personaggio di *David Copperfield*. Il riferimento a questo personaggio è dovuto al fatto che amava, quando era un ragazzo, disegnare scheletri.
3. Il Signore di Ballantrae, in un certo momento della storia, finge di essere un sarto.

## IX.

### La filosofia dell'azione

HO GIÀ TRATTATO PIÙ VOLTE, nel corso di questo saggio, della presunta reazione – più o meno giustificabile – contro Stevenson. Dirò poco o niente riguardo al suo definitivo successo o fallimento. E questo per due ragioni. Innanzitutto, queste predizioni sul gusto delle generazioni future sono generalmente poco intelligenti, perché si basano su un evidente errore di valutazione. Esse infatti implicano sempre che il gusto del pubblico continuerà a progredire nella presente direzione; che è, in verità, l'unica cosa che sappiamo per certo non accadrà. Ciò che si sviluppa e cresce seguendo curve sinuose può terminare ovunque; ma trasformare ogni curva in una linea dritta che termina nel nulla sarebbe errato in ogni caso. Questo concetto vale anche per la storia del romanzo moderno, che è storia recente. I vittoriani avevano la fissazione di paragonare Dickens a Thackeray<sup>1</sup>; ma sarebbero rimasti sconvolti nel vedere che oggi le nuove generazioni ritengono Thackeray molto più sentimentale di Dickens; e sarebbero rimasti a bocca aperta davanti al ritorno in auge di Trollope<sup>2</sup> e al susseguente abbandono dell'opera di Thackeray. Questo perché per i primi vittoriani Trollope era sinonimo di trivialità. Si sarebbero sentiti come ci sentiremmo noi se ci dicessero che Charles Garvice<sup>3</sup> sopravvivrà a John Galsworthy<sup>4</sup>. Un genio infatti può assumere molte spoglie, e a volte può assumere le spoglie di un romanziere di successo. La seconda ragione per cui allontano da me il manto del profeta, e non mi esprimo su quanto avverrà nel futuro, è che non credo sia una questione di grande importanza. Ci sono bravi scrittori del passato e del presente, che sono letti davvero da pochi; e non credo che sia valido il principio secondo cui in futuro molti li conosceranno solo perché sono scrittori che appartengono al passato. Non vedo perché dovremmo disprezzare così ciecamente la popolarità e fidarci altrettanto ciecamente dei posteri. Ma alcune delle condizioni per la futura sopravvivenza di un autore possono forse essere prese in considerazione.

In futuro la fama di Stevenson rimarrà salda o precipiterà nell'oblio a seconda della resistenza o della fragilità di un certo problema. Un critico espresse bene questo argomento quando prese ad accusare

Stevenson di «esteriorità». Ciò che quel critico riteneva una colpa, in questa esteriorità, lo attribuirei al falso credo che passa sotto il nome di «realismo interno». Per meglio dire, insomma, il falso credo della cosiddetta psicologia. Secondo queste teorie lo scrittore dovrebbe limitarsi a descrivere ciò che si trova all'interno del cranio umano; ora, l'opera di Stevenson trabocca di azione e movimento, e sembra che i critici, mutando interamente il suo significato, abbiano associato la narrativa di Stevenson alle pantomime per bambini, a pura azione fine a se stessa (per quanto forse Stevenson non avrebbe obiettato a questa definizione). In ogni caso, questa idea che l'opera intellettuale dovrebbe riguardare solo l'intelletto solitario e poco comunicativo è un grande errore di giudizio. È assai giusto sostenere che possiamo vedere oltre la superficie, ma è una sciocchezza voler ignorare ciò che appare in superficie. Ed è ancora meno intelligente sostenere che non possiamo dar credito a qualcosa, solo perché è apparso in superficie, anche se è un fatto evidente e gigantesco come lo spruzzo d'acqua di una balena sul mare.

È la stessa teoria per cui i marinai non possono credere di aver visto il Grande Serpente marino, perché quando l'hanno avvistato era lungo un quarto di miglio. Dunque possiamo ben sostenere che non si può escludere profondità psicologica in fatti che – in superficie – si mostrano sotto forma di pantomima. Sarebbe come spingersi a dire che un orologio prezioso ha valore ed esiste solo nel momento in cui è fermo; e mi pare che questi critici considererebbero il moto dell'orologio, quello sbracciarsi delle lancette, come un volgarissimo gesticolare tipico di popoli inferiori. Dunque, una locomotiva a vapore – secondo loro – è una locomotiva solo se è immobile; o un edificio che salta in aria con un gran botto offre la prova sicura di non essere stato una polveriera. In realtà in questo aspetto i critici succitati son rimasti indietro persino nella psicologia; di solito a questa gente importa di più essere al passo con i tempi che essere nel giusto, e in questo caso riescono a fallire in entrambe le cose. L'obiezione che muovo alla loro idea di «realismo interno» è che ritengo sia follia occuparsi solo di pensieri e non di parole o di fatti, poiché le parole non sono altro che pensieri che si fanno voce, e i fatti parole trasformate in azione. Sono anzi le parole più significative e i pensieri più importanti, quelli che emergono in superficie. Ma, se ci basiamo sulla più recente indagine psicologica (autorità infallibile e immutabile), trattare la superficie con tanta superficialità è un errore persino più grave. Le azioni non sono solo i pensieri più veloci, ma sono così veloci che spesso non possono essere chiamati «pensieri». Nascono da qualcosa di più profondo e misterioso del pensiero conscio; è il nostro «subconscio» che si fa vivo nelle azioni, più che nei pensieri o nelle parole. È il nostro subconscious che si mangia le unghie

o giocherella con i baffi o digrigna i denti; e secondo alcuni, è persino il nostro subconscio (o gioviale compagno!) che in casi estremi si mette a tagliare la gola alla mamma o a rubare il portafoglio al papà.

Non prendo troppo seriamente queste ultime tendenze psicologiche; ma in esse c'è una verità che si oppone con forza alle critiche recenti mosse all'opera di Stevenson. La prova della bontà di un romanzo, in questo o in altri modelli, non sta nel fatto che segua o meno le fila di pensieri che i personaggi concepiscono nel silenzio; e nemmeno nel fatto che scelga d'essere soggettivo o oggettivo o che eviti di trattare qualche problema contorto attraverso l'azione; il problema riguarda la correttezza: se, cioè, si è nel giusto. Se la psicologia è giusta e le azioni ne danno conto in maniera corretta. In psicologia, come in altre scienze, quello che conta è essere nel giusto; e il critico più aspro farà fatica a mostrare che Stevenson si trovasse spesso nel torto. Quel che l'aspro critico può mostrare, e quello che lo inasprirà ulteriormente, è che Stevenson riusciva a esprimere profondità tramite un'arte prettamente drammatica, teatrale. E, secondo questi critici, quello che è drammatico è anche melodrammatico. L'infantile, minacciosa e sentimentale presunzione di David Balfour durante il colloquio con Alan Breck Stewart è descritta con tale delicatezza ed esattezza da esser degna di George Meredith, che descriveva i ragazzi in maniera tanto eccellente; quei due potevano essere i figli di Evan Harrington o di Harry Richmond. Nella vicenda di Stevenson però i due finiscono – e per fortuna! – con l'incrociare le spade, e con Alan che getta via la sua; e questo è ovviamente un gesto assai melodrammatico. Non si può fare della psicologia se si ha a che fare con cinturoni e spade, e non possono verificarsi complesse elaborazioni cerebrali sotto un cappello a tre punte. L'interludio della felicità ottusa e quasi sciocca di Henry Durie, quando l'ombra del fratello scompare per un'intera stagione, mentre suo figlio cresce al sole, è tanto patetico e vero quanto lo sono i brevi intervalli d'allegria (se ce ne sono veramente) nella depressione suburbana della scuola di Gissing<sup>5</sup>. Solo quando il paradiso di quel poveretto è davvero perduto, dopo una parola casuale sulla possibile perversione di suo figlio, è innegabile che Henry Durie stramazzi al suolo come una pietra. E il critico premuroso spiegherà che quell'uomo non poteva aver nessun sentimento interiore, perché i suoi sentimenti interiori erano così forti da stenderlo a terra.

L'altruismo duro, cupo e quasi involontario del povero Herrick, in mezzo a quel trambusto di tradimenti de *Il riflusso della marea*, è triste e vero quanto potrebbe desiderare il più misero dei contemporanei; ma poi Herrick si butta in mare con un grande spruzzo d'acqua; anche se potrebbe rendersi caro al critico moderno non facendo, alla fine, assolutamente niente, nemmeno per il fertile culto del suicidio. Il balbettio della giovane Kirstie, intessuto di ricordi, sogni a occhi

aperti e liti con amanti immaginari, mentre se ne torna a casa dalla chiesa, è reale e fedele alle vere associazioni di pensiero di una giovane sentimentale, come lo è qualsiasi sfumatura femminile in Henry James. Ma qui il critico non perdonerà a Kirstie quei due o tre saltelli che fa lungo la via di casa; nessuna signora, in Henry James, si è mai messa a saltellare. In ognuno di questi casi un movimento esteriore rende più memorabile lo stato d'animo interiore, e per questo il critico è portato a pensare che quello stato d'animo non sia poi così profondo. Bisogna qui notare che questi critici non negano tutto in assoluto; per esempio, non affermano che i personaggi in questione non sentano come l'autore ci dice che sentono, o che non agiscano come l'autore ci dice che agiscono; questi critici non pensano che David non combatterebbe, o che Durie non sverrebbe o che Kirstie non saltellerebbe. Hanno invece la convinzione che il romanzo psicologico dovrebbe trattare «soltanto», o per la maggior parte, di parole mai pronunciate o di pensieri incompleti. Questo è un punto di vista piuttosto interessante; ed è bene esprimerlo e comprenderlo chiaramente. Se Stevenson fosse servito loro solo come scusa per ampliare questa interessante posizione critica, questi signori dovrebbero per lo meno essergli riconoscenti e sforzarsi di essere gentili. In ogni caso, questo pare essere il loro principio; e mi ci sono soffermato sopra abbastanza da mostrare che non ho intenzione d'ignorarlo. Vorrei però rispettosamente presentare loro la mia idea: in realtà il loro dissidio non riguarda Stevenson; certamente non riguarda solo Stevenson. Sono evidentemente in dissidio con Omero e l'arco che si tende; con Amleto e il salto nella fossa del morto; con Francesca e il libro che le scivola dalle mani o con Don Chisciotte che si getta contro il mulino a vento; con Henry che si mette la corona, o Antonio che si toglie l'elmetto; con Rolando a Roncisvalle, che suona il corno e spezza la spada e solleva il suo guanto verso Dio. Sono in dissidio con tutte quelle energie epiche che hanno dato a quest'ultima storia e al suo seguito il nobile titolo di *Chansons de Geste*.

Fra le tante obiezioni irragionevoli poste alla narrativa di Stevenson, ce n'è una ragionevole che qui si potrebbe porre. Si può dire che fosse colpevole di esteriorità nel senso che a volte iniziava a descrivere vicende o scenari che gli sembravano suggerire o quasi provocare l'atmosfera giusta per un romanzo. «Certi umidi giardini sembrano invocare a gran voce un omicidio», osservò assai a ragione; e spesso era mosso a commettere un omicidio in modo indiretto. A volte avrebbe voluto, così diceva, attribuire a ogni luogo una qualche appropriata leggenda. Ma non credo che questo contraddica quanto ho sostenuto riguardo alla profondità dell'azione o alla precisione artistica. Significa soltanto che fin dall'inizio, in queste opere, egli ricercava quell'unità di tono che ci dovrebbe sempre essere. Voglio

dire che aveva deciso quale «tipo» di storia avrebbe scritto, prima ancora di sapere «quale» storia avrebbe scritto; e questo è giusto e inevitabile. L'umido giardino non può immediatamente, e con così tante parole, indurre qualcuno all'omicidio: «In questo posto l'orribile istitutore con un occhio più grande dell'altro aveva seppellito il coltellaccio da marinaio, con cui aveva ucciso il malvagio e crudele ammiraglio, che era in realtà suo fratello». Nessun giardino si è mai espresso con questa efficacia nelle sue invocazioni; ma è nondimeno vero che le tenebre e l'ombra così fitta del male possono evocare non un assassinio comune e volgare, ma un assassinio dalle qualità innaturali o inusuali. Questo non significa che – davanti a un paesaggio così inquietante – le sensazioni di Stevenson non siano state veramente profonde, pur nella ricerca delle immagini più appropriate per descrivere quella cupezza; significa piuttosto che l'origine di quella storia è simile all'origine di ogni poesia; possiamo, se preferite, chiamare Stevenson un poeta in prosa, ma non possiamo dirlo superficiale, a meno che non consideriamo superficiali tutti i poeti.

Avrò occasione di spiegare più avanti che c'è un solo aspetto tecnico in cui il metodo di Stevenson si può definire fiacco o piatto. È lo stesso di quando abbiamo l'impressione che certe decorazioni in ferro battuto siano troppo asciutte e fragili, o quando abbiamo la sensazione che gli acquerelli in bianco e nero di Whistler siano piatti. Ma è importante che questa critica non sia confusa con quanto ho sostenuto prima, e cioè che il significato spirituale di queste immagini è profondo o di valore. Questo è un problema diverso e non ha niente a che fare con la questione di quale sia o non sia il nostro stile preferito; e per quanto lo stile preferito da Stevenson fosse a volte eccessivamente pittoresco, non c'era tuttavia niente di frivolo o di puramente sentimentale riguardo alla morale delle sue immagini. Al contrario, egli era piuttosto incline a trattare temi difficili e complessi, e amava porsi quesiti significativi riguardo alle relazioni umane. Però, come abbiamo visto, gli piaceva giungere a una definizione completa dell'anima umana e rendere chiara questa definizione. Da qui nascono tutti quei segnali improvvisi, quei gesti fisici, che ai più sensibili non piacciono; da qui la moneta gettata dal finestrino a Durrisdeer, il banjo buttato nel fuoco a Midway Island, il coltello conficcato nel tronco d'albero o il diamante gettato nel fiume. In breve, le storie di Stevenson erano spesso storie problematiche, nel senso che si proponevano l'obiettivo di discutere alcuni problemi fondamentali. Ma un solo crimine lo ha squalificato dalla compagnia di autori davvero realistici e onesti, che trattavano degli stessi argomenti: Stevenson aveva la debolezza di fare in modo di risolvere il problema.

A questo riguardo, c'è l'altra faccia della colpa, e una colpa di cui è stato spesso accusato. Lo giudicavano troppo autocosciente. E nelle

sue opere forse lo era davvero, se paragonato con altri autori, i cui impulsi così profondi ora quasi dimenticati potevano fluttuare liberi quanto volevano – forse con più naturalezza. Ma queste cose hanno a che fare con la misura e con l'equilibrio; e alcuni potrebbero sostenere che è il modello opposto a esser divenuto oggi squilibrato. A guardare il mondo di oggi, non sono certo di preferire il subconscio all'autocoscienza. Stevenson sentiva una responsabilità artistica, pari a quella che sentiva nella vita quotidiana o nella condotta morale. Le sue idee di comportamento erano a volte un poco anarchiche, ma la sua decisione etica in esse era leggermente ingenua; come Ibsen e Bernard Shaw, e molti altri del suo tempo, non aveva ancora scoperto la pressante necessità politica di attenersi a una regola generale, in base alla quale il mondo intero diventa un caos di eccezioni. Ma era fortemente interessato a scoprire quale fosse la migliore soluzione morale, anche se richiedeva un rovesciamento della legge morale. E questo senso di responsabilità sociale era in tutto e per tutto sincero, anche quando la difesa della società era troppo individuale per essere veramente sociale. È naturale che un romanziere senta più vicino e con più passione il caso singolo e personale. O comunque, penso che Stevenson sentisse così; lo faceva Loudon Dodd, dosando bene oppio e Jim Pinkerton. Stevenson era fortemente interessato a quel genere di problemi; Henley lo riteneva un catechista, ma io avrei detto piuttosto un casista. Sosteneva di avere una non ben precisata simpatia per il Cattolicesimo; ed era probabilmente abbastanza provinciale da aver provato orrore per i gesuiti, ma in realtà era ben più casista di qualsiasi gesuita. Aveva meno chiare le basi dei dogmi universali del catechismo, ma era molto più intento a osservare quella specifica situazione in cui il senso generale di queste dottrine veniva sfidato da una necessità particolare; potremmo dunque dire che era, nella letteratura e nella vita, essenzialmente una persona coscienziosa. E una persona coscienziosa è presumibilmente anche una persona conscia; e forse, persino autocosciente. Nei suoi libri si commettono molti crimini, e moltissimi cadaveri insanguinati furono recapitati ai suoi editori, secondo lo stile richiesto a tutti gli scrittori di romanzi popolari. Ma le sue morti avevano la delicatezza e la raffinatezza dell'omicidio, e non la volgarità comunista del massacro. Nell'unico episodio che si potrebbe definire massacro, il macello dell'antico equipaggio di *The Flying Scud* a opera di Wicks e dei suoi uomini<sup>6</sup>, tutto l'orrore della vicenda sta nella sua violenta individualità: sta nel fatto che quegli uomini vengono uccisi uno a uno, e dunque nel fatto che quel massacro non è un vero massacro, ma una serie di omicidi singoli. Stevenson giunse anche a dire – assai allegramente – in una delle sue lettere, che la trappola mortale tesa da Henry Durie a suo fratello è «un perfetto omicidio a sangue freddo che mi aspetto e



desidero che il lettore approvi». Ma noteremo anche in questo caso che Stevenson aveva una chiara intenzione, e l'esprime, con il rischio di sembrare gelido quanto l'assassino stesso. Ma almeno non commise mai omicidi senza rendersene conto, come fanno nei romanzi moderni i criminali e maniaci di oggi, vittime del subconscio. Stevenson non aveva niente a che fare con questi eroi più recenti, che paiono sedurre, tradire e persino accoltellare in una sorta di prolungata distrazione mentale. Per lui o per i suoi personaggi non erano ancora state costruite le scalette sul retro dell'inconscio o del gesto automatico, grazie alle quali un qualcosa che non siamo noi (sarebbe a dire la malvagità) potrebbe evadere dalla cella e vagare liberamente per le strade. Forse il suo era un difetto, ma per lo meno possiamo affermare che nella sua vita e nel suo lavoro non ci fu spazio per distrazioni e diversivi.

E su questo tema, quello della responsabilità, e sulla certezza della volontà nelle questioni morali, arriviamo al problema più grande che analizzeremo nell'ultimo capitolo. Sarà in un certo senso un sommario di quello che già abbiamo detto; e tuttavia sarà necessario spiegarlo ancora e più ampiamente, e in relazione alle questioni di cui molti contemporanei non parlano apertamente, un po' per confusione un po' per timidezza. Per il momento basterà dire che l'importanza di Stevenson si trova soprattutto nel suo rapporto con una tendenza comune del suo tempo. Parlo di quella specie di misticismo materialista, la cui espressione più dogmatica è detta monismo; ma che può essere chiaramente espressa in centinaia di forme diverse: per esempio nell'idea che la forza vitale sia unica per tutte le cose, o che tutto si riduca a ereditarietà e ambiente sociale; che l'impersonale sia più elevato del personale, o che gli uomini vivano seguendo l'istinto del gregge o quello dell'alveare.

I nostri padri chiamavano fatalismo questo genere di atteggiamento; ma oggi possiede centinaia di altri nomi ben più idealizzanti. Stevenson sentì tutto questo, senza saperlo definire con esattezza; lo sentì nel realismo della letteratura ottocentesca, nel pessimismo della poesia a lui contemporanea, nella carenza delle misure igieniche di allora e nel conformismo tanto amato dalla classe media.

E per quanto appartenesse del tutto al suo tempo e alla sua società, avesse letto tutti i realisti, conoscesse tutti gli artisti, dubitasse con i dubbiosi, e persino negasse con i negazionisti, Stevenson aveva in sé qualcosa che non poteva fare a meno di esplodere in un desiderio appassionato per soggetti più poetici e più individuali. E con un gesto ampio e cieco, allargò le braccia, come colui che scopre di avere le ali proprio nel momento in cui il mondo sprofonda sotto i suoi piedi.

*Barry Lyndon* e *La fiera delle vanità*.

2. Anthony Trollope (1815-1882) fu uno degli scrittori più attivi e prolifici dell'età vittoriana. Uno dei suoi romanzi più noti è *L'amministratore*, del 1885.

3. Charles Andrew Garvice (1850-1920) scrisse numerosi romanzi di grande successo, molto apprezzati in tutto il mondo. Nonostante il suo notevole successo letterario, i critici non riconobbero particolare originalità alle sue opere, che venivano per lo più considerate popolari e superficiali.

4. John Galsworthy (1867-1933) è conosciuto principalmente per aver scritto il capolavoro *La saga dei Forsyte* e per diverse altre opere teatrali. È uno degli scrittori maggiormente apprezzati in Inghilterra fra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento.

5. George Gissing (1857-1903) è un famoso romanziere britannico. È uno dei più noti esponenti della corrente naturalistica e realista della letteratura inglese.

6. Episodio descritto nel romanzo *Il relitto*.

## X.

### La morale di Stevenson

PERSINO AGLI SFORTUNATI PER I QUALI la favola de *L'isola del tesoro*, e la tradizione ripresa dai pirati di Peter Pan, formano un episodio ormai concluso, si potrebbe chiedere il favore di prendere davvero quelle storie in considerazione, o almeno di reconsiderarle un poco. Persino coloro che non credono che quei due testi siano letteratura in senso stretto, saranno costretti per lo meno ad accettarli come un pezzo di storia. Come ormai il lettore avrà vagamente intuito, non faccio parte di quel gruppo di persone; ma al momento sono più che felice di mettere da parte un certo dubbio, e cioè se il loro disprezzo per questi autori sia dovuto all'avanzamento e al miglioramento della letteratura contemporanea o al declino del gusto in fatto di letteratura. Al momento, vorrei chieder loro di pensare ai pirati di Stevenson nello stesso modo in cui penserebbero ai pirati realmente esistiti; come se avessero davanti agli occhi qualche vecchio volume sulla vita di Barbanera e di Henry Morgan. Come troviamo un certo interesse storico nello scoprire che il sacco di Panama a opera dei pirati era collegato ai grandi commerci dell'impero spagnolo o della marina inglese, così c'è un certo interesse filosofico nell'indagare in che modo il romanticismo di Stevenson fosse in relazione con il realismo, il razionalismo e con tutti i grandi movimenti filosofici del suo tempo. In breve, sarei felice se per un momento tutta quella grande collezione di libri fosse raggruppata sotto il titolo di uno di essi: *Note a piè di pagina della storia*<sup>1</sup>.

Qual era dunque il significato storico di quello strano spruzzo di porpora nell'epoca grigiastra di Gissing e Howells<sup>2</sup>, come una burlesca impronta di sangue in un romanzo giallo? Per cominciare, prevedo – avendo io sostenuto di servirmi della storia – di essere esposto a critiche di stampo strettamente storico. Mi si può obiettare che le date e i dettagli della vita di Stevenson non reggono a un simile metodo comparativistico: per esempio si può sostenere che Stevenson operò troppo in anticipo rispetto alla rivoluzione progressista vittoriana per esser giudicato uno degli anni novanta, e che i suoi veri rivali o modelli erano i vittoriani filistei. Per quanto questo sia un fatto, non credo che sia più di tanto influente. Un anacronismo è spesso soltanto

un'ellissi; e un'ellissi è spesso semplicemente una necessità. Il fatto importante è che un'intelligenza acuta come quella di Stevenson non sentiva le convenzioni fisse e statiche del suo mondo, ma presentiva piuttosto in quale direzione quel mondo si stava muovendo. Si parla a volte del tempo come della marea; e, in questo caso, sarebbe inutile parlare di quei tempi senza sottolineare che erano proprio come una marea. L'autore de *Il riflusso della marea* sapeva bene quale marea e quale riflusso si stessero allora verificando; era la marea di quella che molti chiamano «virtù vittoriana» e tutta la gran felicità descritta in libri di tre volumi; Stevenson sapeva bene che quel materiale stantio non era né la promessa né la minaccia del futuro; a volte si prende gioco dei filistei, ma tira pungenti stoccate anche agli esteti. Paragonate per esempio il modo in cui tratta di Walter Besant<sup>3</sup> e il modo in cui parla di Henry James, quando vuole prender le distanze da entrambi, in quell'ammirevole lettera riguardo all'arte in competizione con la vita. Congeda quel famoso autore come il rappresentante di qualcosa che era già fallito, ma prende sul serio il romanziere serio, ed è ovviamente preoccupato che alla lunga quei suoi metodi più sottili potranno aver successo. Questi metodi più sottili, degli impressionisti, dei realisti e così via, erano ovviamente per lui il vero pericolo perché erano il flusso dell'alta marea che si avvicinava. In breve, mi si può accusare di aver sostenuto che Stevenson si opponeva ai decadenti, ancor prima che esistessero; e io rispondo che questo è l'unico vero modo in cui un uomo che si oppone a un qualche movimento ha speranza di aver successo: se attacca dopo, una volta che il movimento è conclamato, è troppo tardi.

O ancora, si può dire che esagero la novità di un'opera come *L'isola del tesoro*; e che quel libro non era altro che la naturale prosecuzione del romanzo storico di Scott o di quello nautico di Marryat<sup>4</sup>. E di nuovo in questo argomento ritengo che al critico non sfugga solo una fine distinzione, ma un punto cruciale. I vecchi romanzi erano romanzi; non erano storie per ragazzi, ma solo storie. La commedia di Oldbuck e Osbaldistone<sup>5</sup> è una solida commedia di caratteri non più di *Orgoglio e Pregiudizio* o di *Emma*. È soltanto l'incurabile e forse inconsapevole predilezione per il *romance* di Sir Walter Scott, che spedisce quei personaggi da commedia su una pericolosa scogliera, o a Clachan of Aberfoyle. Non era esistito in precedenza nessun desiderio – deliberato e provocatorio – di ritorno a una stagione passata della vita, come quello che ritroviamo nelle lettere di Stevenson e nella sua stessa esistenza. Questo fatto può essere meglio illustrato una volta in più dal ricordo del teatro per ragazzi di Skelt. Una cosa è dire che un pittore come Maclise<sup>6</sup> o un attore come Macready<sup>7</sup> avessero uno stile che ai nostri occhi oggi appare finto e ridondante; Maclise e Macready non pensavano affatto di essere finti e ridondanti; ma è tutt'altra cosa

far rivivere le figure in cartone dell'antico teatrino per ragazzi, «proprio perché» – in un certo senso – sono finte e ridondanti. Stevenson ovviamente fece risuscitare tutto quel *romance*, non perché fosse parte della moda del tempo, come i dipinti storici di Maclise, ma perché si opponeva alla moda che stava allora sorgendo, e per quel romanticismo bisognava combattere come se fosse stato una novità proprio perché apparteneva al passato. Così Stevenson glorificò e rese antico Skelt, sapendo benissimo che era antiquato; si concentrò su un certo tipo di narrativa per ragazzi, sapendo perfettamente che i ragazzi l'avevano da tempo abbandonata; si è detto che era un individuo consapevole; in questo senso lo era eccome. Si mise a copiare – consapevolmente – uno dei giornaletti di pirati preferiti dai ragazzini, con la stessa consapevolezza con cui i preraffaelliti copiavano un antico quadro religioso. E mentre costoro decoravano il dipinto con gioielli dai colori innocenti, Stevenson cercava di ricomporre il gioiello perduto della sua infanzia. Ma sapeva benissimo che quel che faceva non seguiva la moda d'allora, come sapeva di non avere veramente cinque anni.

Dunque, che cosa intendeva veramente Stevenson? Qual era il significato vero (significato che, possibilmente, neanche l'autore conosceva o sapeva di conoscere) della sua opera? Prima di tutto, credo che fosse una specie di impulso di libertà; e in particolare, un impulso di ricerca della felicità. Era una difesa della possibilità di essere felici, e una risposta alla domanda «Può un uomo essere felice?». Ma era una risposta molto curiosa, fornita in circostanze altrettanto curiose; era la fuga di un prigioniero, perché egli era rinchiuso nelle prigioni del puritanesimo e del pessimismo. Pochi hanno compreso quel passaggio nella storia della civiltà industriale del Nord-Ovest europeo e dell'America; pochi hanno capito che quella forma di cupo materialismo moderno si era abbattuta in molti casi su popoli che stavano in quel momento fuggendo da una spiritualità altrettanto cupa; non erano ancora usciti del tutto dall'ombra di Calvino, quando entrarono in quella di Schopenhauer; dal mondo del «verme che mai non muore» passarono al mondo in cui gli uomini muoiono come vermi, e, nel caso di alcuni decadenti, quasi esultando nell'esser divorati dai vermi come Erode. Puritanesimo e pessimismo, in breve, erano due prigioni costruite una vicino all'altra, e nessuno ha mai contato quanti, e in che modo segreto, siano passati dall'una all'altra. L'avventura stevensoniana era una fuga vera e propria, una sorta di evasione romantica allo scopo di evitarle entrambe. E questo fuggitivo spesso è corso a nascondersi nella casa di sua madre, questo fuorilegge cercò rifugio nella sua stessa casa; si barricò nella sua stanza dei giochi e cercò di entrare furtivamente nella casa delle bambole. E lo fece seguendo un certo istinto, e cioè la certezza di aver

trovato lì una gioia assoluta che i puritani non potevano proibire né i pessimisti negare. Ma era una storia curiosa. Aveva la sua risposta personale, alla domanda «Può un uomo essere felice?», ed era: «Sì, prima che cresca e diventi un uomo».

Sono solo le cose più ovvie che non si riescono a capire; e una cosa spesso viene considerata banale solo perché gli uomini l'hanno guardata tanto a lungo da non vederla più. Non c'è niente di più difficile che trovare un punto fermo e chiaro per quel che riguarda la storia o l'umanità; ma c'è una cosa particolarmente evidente e tuttavia inafferrabile, in questo fatto della felicità. Quando gli uomini si fermano nella ricerca della felicità, per darne una rappresentazione vera, sono sempre inclini a tornare a una sorta di immagine primitiva. Gli uomini corrono verso la complessità; ma si quietano solo nella semplicità. Si sforzano di diventare re, ma sognano di essere pastori. Questo è ugualmente vero quando guardano indietro, all'Età dell'Oro, o quando guardano avanti alla più moderna città di Utopia. L'Età dell'Oro è sempre immaginata come un'era libera dalla maledizione dell'oro. La perfetta civiltà del futuro è sempre la copia di quella che molti chiamerebbero una società di selvaggi più elevati; ed è pensata nello spirito che parlò di: «Civilizzazione: le sue cause e possibili cure». Che sia l'Arcadia del passato o l'Utopia del futuro, è sempre qualcosa di più semplice del presente. Dal poeta greco o romano che cerca la pace nella vita pastorale al più recente sociologo che spiega quale sia la vita sociale preferibile, questo senso di ritorno e risoluzione verso ciò che è più elementare pare evidente. Il flauto del pastore è sempre qualcosa di più naturale della lira del poeta; e la vita sociale perfetta è una forma più o meno sottile di vita semplice. Di questa tendenza esiste poi una terza espressione, forse ancora più vera; si può dire che quei sogni di felicità ad occhi aperti riguardino in particolare l'alba, più che il giorno. Il reazionario sogna di tornare a quello che egli chiamerebbe «il mattino del mondo»; ma il rivoluzionario è piuttosto incline a parlare dell'attesa dello spuntare del giorno, di canzoni prima dell'aurora, e dell'alba di un giorno più felice. Non sembra preoccuparsi tanto del mezzodì, di quel giorno. E una modalità in cui questo spirito del mattino si esprime è il ritorno all'infanzia.

Stevenson deve aver posto questa questione cent'anni fa, al tempo della prima rivolta umanitaria contro il puritanesimo; quando la stessa città di Ginevra, che aveva visto Calvino fondare la religione del pessimismo, vide Rousseau fondare la religione dell'ottimismo. Se Stevenson avesse fatto parte di quel primo movimento liberale o naturalistico, avrebbe probabilmente sentito che la migliore espressione del movimento romantico era stata nella felicità dell'amore romantico. Paolo e Virginia, invece di Polls e Robinson

Crusoe (per non parlare di Long John Silver) sarebbero stati i felici abitanti dell'isola deserta. In quella luna di miele dell'umanità, sarebbe sembrato sufficiente che Edwin e Angelina – finalmente uniti (con un degno matrimonio civile celebrato dal cancelliere della Repubblica) – popolassero il mondo di repubblicani puri e felici. Ma quell'Arcadia settecentesca s'era oscurata ben prima dei tempi di Stevenson, ed egli tendeva a essere un po' troppo confuso persino sui principi di quel periodo che erano effettivamente chiari. E mentre gli artisti – più bohémien – che vennero in seguito continuavano a invocare tutte le libertà e un po' più di lassismo di una simile teoria, i realisti avevano smesso di fingere di credere che quella teoria portasse alla felicità nella pratica. E davvero c'è dell'ironia a questo riguardo, nel comportamento di questi artisti, specialmente gli scrittori; gran parte dell'indignazione contro di loro sorse, giustamente o meno, perché sostenevano che i loro libri per essere realistici dovevano essere repellenti, e per essere veri dovevano essere sordidi. Si prodigavano liberamente nel descrivere il sesso e parvero presupporre – nella loro apologia – che descrivere il sesso equivalesse a descrivere il peccato – e il dolore. Sostenevano che tutto quel che è grazioso dev'essere falso, senza rendersi conto di quanto le loro opere rispecchiassero perfettamente proprio quella danza di graziose ninfe e cupidi, che avevano insegnato loro la licenziosità che tanto amavano. In breve, due erano le idee che costoro sostenevano: la prima, di essere liberi di trovare la perfetta felicità della passione; e la seconda, di essere liberi di descrivere quanto terribilmente infelice fosse quella passione. Nella vita si deve fare tutto il possibile per inseguire l'amore, perché è straordinariamente bello; e nell'arte si deve fare di tutto per descrivere l'amore, perché è abominevole e orrendo. Le loro stesse dottrine anarchiche erano contraddette dalle loro descrizioni anarchiche. La casa dell'amore, in cui si realizzano tali amputazioni e vivisezioni, difficilmente può essere – come dice il poeta – la casa della soddisfazione dell'ardente desiderio. Certamente non era la casa che Rousseau e i vecchi romantici liberali avevano desiderato; in ogni caso, non era possibile per un uomo della generazione di Stevenson cercare luce e tranquilla serenità nel sesso, o, a dir la verità, in qualsiasi sentimento. E non era possibile per un romantico che, nato nel tempo sbagliato, vivesse non nell'età di Rousseau ma in quella di Zola. Dunque troviamo in Stevenson una vera ritrosia a trattare temi di quel tipo di passione che palpitava nella nuova narrativa allora nascente; persino l'amore romantico è quasi del tutto estromesso, per esempio ne *Il ragazzo rapito*, ed è solo brevemente toccato in *Catriona*. Non è soltanto per il fatto che le ragazze ostacolano l'avventura; e nemmeno soltanto per il fatto che Stevenson stesso non era uno di quegli uomini che una donna considererebbe la sua sola avventura.

Era anche perché un uomo che visse sotto la sfida cocente del nuovo realismo non poteva più fingere che quella fosse un'avventura destinata sempre a finir bene. Desiderava fuggire in un mondo di piacere più sicuro e in cui il dolore fosse più evitabile; e questo fatto è connesso con le verità più profonde della psicologia, che non sono state ancora del tutto esplorate. Ma la maggior parte degli uomini sa che c'è grande differenza fra l'emozione intensa e momentanea che nasce dal ricordare gli amori di gioventù, e la gioia – ancora più breve, ma più perfetta – che sorge dai ricordi d'infanzia. Il primo tipo di ricordo è sempre ridotto e individuale, che punge il cuore come uno stocco; il secondo invece è come un raggio di luce, che rivela in un breve secondo un panorama più ampio e vario; non è la memoria di un piacere particolare o di un particolare dolore, ma di un intero mondo che risplendeva di stupore e meraviglia. Nel primo caso, è solo un amante che ricorda l'amore; ma nel secondo caso, è un morto che ricorda la vita.

Una volta in treno sentii una famiglia contadina, di religione puritana, che discuteva con un sacerdote nonconformista riguardo a un ragazzo che, al fronte durante la Grande guerra, aveva passato il tempo in ospedale a scolpire una croce di legno, e l'aveva mandata a casa alla sua famiglia. La famiglia ne era addolorata, ma lo scusava; tutti ripetevano sempre: «Non voleva dir niente, con quel gesto». Questa incredibile reazione mi incuriosiva così tanto, che seguitai ad ascoltare la conversazione, negli intervalli della quale il sacerdote ripeteva con fermezza che: «Noi non vogliamo questo genere di cose; noi vogliamo un Cristo vivente». E non è venuto mai in mente a quel gentiluomo di un sacerdote di essere in quel momento in guerra con qualsiasi cosa viva e cristiana; con l'istinto creativo, con il desiderio di forma, con l'amore per la famiglia, con l'impulso umano di mandare segnali e messaggi, con l'umorismo, con il pathos, con la virilità del martirio e la intensità dell'esilio. In verità era proprio il giovane che scolpiva la croce a portare testimonianza di un Cristo vivente, mentre il partigiano del Cristo vivente ripeteva soltanto una forma morta. Ed era morta davvero, anche se non era una forma scolpita nel legno. Questo strano incidente mi è sempre rimasto in testa, se non altro per il suo humour fresco e superficiale. L'immagine di un giovane inconsapevole, che non voleva dire niente con quel che faceva, ma levigava semplicemente un ramo finché per puro caso – e sfortuna – non s'era trasformato in una croce, sarà sempre fonte di fertile divertimento per la mia mente. L'idea di un ragazzo che incide il legno a destra e a sinistra tanto incautamente, e che vede sorgere da ogni dove simboli religiosi nonostante i suoi più onesti sforzi, ha in sé qualcosa della favola; e l'idea che se avesse solo saputo quello che sarebbe successo dopo, niente lo avrebbe spinto a fare qualcosa di così



improprio e sconvolgente, è materia di profonda e assoluta ironia.

E tuttavia, cosa assai sorprendente, devo in un certo senso scusarmi con quel povero sacerdote e ammettere che qualcosa di simile a quell'idea fantastica potrebbe veramente succedere. Dopo tutto, nel mondo c'è una gran quantità di inconsci costruttori di croci involontarie. C'è, nella stessa struttura delle nostre case e dei mobili, una specie di disegno di croci; ci sono molti carpentieri e falegnami onesti che fanno croci di legno e col farlo non vogliono dire niente. Ma è la figura a significare qualcosa, perché è una forma basilare, che si fonda su principi di equilibrio, conflitto e sostegno. Tutte le nostre sedie e i nostri tavoli sono pieni di croci, sbarre e travi a forma di croce; ed è probabile che la maggior parte di noi si serva dei mobili senza dar loro troppa importanza: non pensiamo al tavolo come a un altare, e possiamo sederci su una sedia senza iniziare immediatamente a parlare *ex cathedra*. E, allo stesso modo, più studiamo la storia dell'arte e delle costruzioni, più vedremo uomini costruire troni quando il loro intento era costruire sedie, o chiese quando il loro intento era costruire case. E guardando indietro alla storia religiosa, mi sembra che le peggiori scorriere e aberrazioni siano servite solo a confermare, su scala più ampia, la verità di alcune antiche dottrine vicine e necessarie all'uomo, e a spiegare l'ortodossia se non con orribili esempi. Milton stesso era un esempio, perché disse più verità di quelle che intendeva veramente dire, quando sostenne che il nuovo presbitero non era altro che il vecchio prete, solo scritto con più lettere; ed era scritto molto in grande davvero.

Ora, gli uomini della generazione di Stevenson, e in particolare quelli intelligenti come lui, erano forse meno consapevoli delle ragioni che sottendevano a queste vecchie idee di qualsiasi uomo che avesse vissuto prima o dopo di loro. Non c'era niente di più lontano dai loro pensieri dell'idea che il loro immaginario artistico potesse essere influenzato da quei dogmi antiquati e tristi riguardo alla Caduta o all'oscuramento della luce divina ad opera del peccato. Wordsworth, per quanto sia spesso definito panteista, vide nelle gioie piene della fanciullezza quelli che definì «annunci d'immortalità». Stevenson ammise di non aver visto facilmente qualche tipo di annuncio d'immortalità, e tuttavia, anche se non poteva esser testimone della Resurrezione, fu continuamente testimone della Caduta. Diciamo spesso di una brava persona, che è un cristiano senza saperlo; ma Stevenson era un teologo cristiano senza saperlo. Niente, direi, avrebbe sorpreso lui o la sua generazione più che scoprire di esserlo; e può essere che alcuni, persino più giovani, siano così tradizionalisti da non aver colto lo svelamento della verità. Stevenson sarebbe stato il primo a dire che quei dogmi erano morti e che non possiamo portare indietro l'orologio al Quinto secolo; e tuttavia non era in grado di

spiegare perché cercasse così spesso di portare indietro l'orologio, a quando aveva cinque anni. Perché la verità è che non c'è nessun senso né significato, in questo continuo tributo dei poeti alla poesia dell'infanzia, se non fosse per il fatto che, come dice Treherne, il mondo del peccato si mette fra noi e qualcosa di splendido o, come dice Wordsworth, che veniamo per prima cosa da Dio, che è la nostra casa. Non mi fermerò in questa sede a distinguere fra la vera dottrina della Caduta e la dottrina della depravazione che i calvinisti avevano probabilmente insegnato a Stevenson, cosa che sarebbe sufficiente a spiegare perché egli non sapesse quanto fosse in realtà ortodosso. E non spiegherò nemmeno la distinzione fra il peccato originale e quello attivo, lasciando da parte il battesimo dei bambini, o lo scettico moderno – già abbastanza perplesso – mi darebbe del matto. Egli dovrà accettare la mia benevolente assicurazione che è lui ad esser matto, o piuttosto – e non per colpa sua – un po' carente d'intelletto. Il punto è che non c'è veramente nessuna spiegazione per un'immaginazione così fervidamente concentrata sui bambini, eccetto una spiegazione mistica. La storia di Stevenson sta tutta in un uomo ossessionato da una melodia, sempre alla ricerca delle singole note di quell'antica canzone; la canzone dell'usignolo che consuma il tempo. «Ma solo i bambini l'odono davvero». Perché?

Per di più, come ho detto altrove, questo principio dell'innocente dalla visione beata era ancora più vero nell'eccezione che nella regola; i razionalisti e i realisti che lodavano l'adulta ricerca della felicità, o avrebbero dovuto lodare una tale ricerca, si preoccupavano (e lo fanno ancora) di descrivere unicamente l'infelicità. Provano soltanto che la vita libera e l'amore libero sono persino peggio di come li avrebbe rappresentati un asceta; le filosofie naturalistiche non contraddicevano solo il cristianesimo, ma riuscivano a contraddire persino i romanzi naturalistici. Il loro esercizio della libertà d'espressione era sufficiente a mostrare che la mera combinazione di una ragione matura e dei piaceri della passione non produce nei fatti nessun regno di Utopia. Non è necessario qui domandarci se i seguaci di Zola fossero giustificati nel descrivere così laboriosamente tali orrori; se la mera libertà avesse davvero portato alla felicità, costoro l'avrebbero descritta. A un uomo adulto, dotato di una biblioteca piena di libri moderni, non sarebbe stato necessario nascondersi in un teatrino di cartone per essere felice.

Questa verità così semplice è forse troppo semplice perché la si veda; perché, come molte cose simili, è troppo grande per esser vista. Ma certamente è ancora lì, perché la si veda, se un qualche contemporaneo vorrà allargare la mente a sufficienza da accorgersene.

I modi del realismo sono molto cambiati dai giorni di Zola, come sono cambiati i modi del *romance* dai tempi di Stevenson. Ma

l'insolubile distinzione fra le felici canzoni dell'innocenza e le malinconiche canzoni dell'esperienza non si è ancora svelata. Nella recente letteratura, prodotto delle nuove generazioni, c'è molto di frivolo, ma pochissimo di gioioso. Proprio ora ci è incessantemente chiesto di rallegrarci alla vista della gioventù che si diverte, cosa che per esempio io sono molto lieto di fare; ma sarei ancora più lieto se avessi la certezza che la gioventù si stia «davvero» divertendo. Ed è un fatto curioso che, nella sua sostanza, la letteratura contemporanea sia quasi totalmente priva di elementi gioiosi. E penso che sia giusto dire, parlando genericamente, che non è abbastanza infantile per essere gioiosa. A questo proposito vorrei mi fosse concesso nuovamente di essere anedddotico e allegorico allo stesso tempo; quando vidi per la prima volta il titolo del libro *Il cappello verde*<sup>10</sup>, mi immaginai che quel cappello appartenesse a un gentiluomo che avesse la passione per il verde. Avevo in mente un uomo impettito, la cui figura ricordasse simbolicamente la primavera, con i capelli di biancospino e il cappello del colore delle foglie nuove; la mia fantasia si figurava cime d'alberi e le bizze del vento d'aprile; me lo vedevo inseguire il cappello nella terra degli elfi e ai confini del mondo, o arrampicarsi sugli alberi e scoprire che un uccellino azzurro aveva fatto il nido sul suo verde copricapo. La sola idea di un cappello verde aveva creato nella mia testa il sogno di qualcosa di vago, il cui emblema era rappresentato dall'uccellino azzurro. Quando ho aperto il libro e ho scoperto che il cappello verde era solo un copricapo di una signora, e che il libro era pieno di opinioni e discussioni sul sesso, rimasi deluso come un ragazzo a cui è stato regalato un dizionario invece di un libro. I miei sentimenti nei confronti di queste donne così invadenti furono gli stessi di Jim Hawkins; più o meno quel che avrebbe provato lui se una signorina alla moda avesse dissuaso Squire Trelawney dal prendere il mare. È vero che nel libro i protagonisti sostengono di divertirsi molto, a modo loro; ma non aiutavano me a divertirmi, come mi sarebbe capitato con la precedente idea del cappello verde. Ammisi che in quel libro c'era una certa vivacità, ma nessun divertimento; non c'era l'aria profumata che annuncia la primavera, ma un rassegnato vento d'autunno, di cose che danzano come danzano le foglie autunnali; come le foglie cadenti nella felice rivelazione di Aldous Huxley<sup>11</sup>. So benissimo che la difesa di questo cupo realismo si basa sulla sua presunta veridicità; la conosco dai tempi in cui Stevenson scrisse su Zola. Ma non mi pongo il problema di stabilire se questa letteratura sia ragionevole o comprensibile; mi domando piuttosto se voglia davvero richiamare alla vita, o almeno ci provi, la passione per una gioia positiva.

È per questa ragione che vale la pena di ricordare e riconsiderare l'episodio stevensoniano, specialmente quando contrasta con ciò che è

venuto prima e con ciò che è seguito. Ho già sostenuto che parte della scelta deliberata di Stevenson di concentrarsi sulla fanciullezza derivava da una reazione alle sue frequentazioni mal scelte e da alcuni suoi comportamenti di gioventù; ma scrittori più giovani, che si vantano di saper scegliere per se stessi, sembrano non riuscire affatto a rendere la passione identica al piacere, o a mantenere giovane quello spirito di gioventù. Ho detto che nel periodo in cui Stevenson si gettò alla ricerca della libertà e della felicità, non sembrava esistere alternativa alla scelta del puritanesimo o a quella del pessimismo. Ma i nuovi scrittori, che non sono minacciati dal puritanesimo, sembrano comunque dirigersi verso il pessimismo. Sembra che non ci sia spiegazione per queste due disposizioni d'animo, ma è certo che l'apostolo dell'infanzia cercava la gioia dove poteva trovarla, mentre gli apostoli della giovinezza cercano il piacere dove non lo si può trovare. Quello che ci aspetterà una volta terminati questi episodi non so profetizzarlo; posso solo sperare che cominci la ricostruzione della grande e trascurata filosofia cristiana, alla quale sarà gradito ogni contributo, specialmente quelli di atei e anarchici: sia il contributo dell'uomo che mostra la felicità della natura umana nella stanza dei giochi, sia il contributo dell'uomo che vede l'infelicità umana nei night club. Entrambi potrebbero essere, e in generale lo sono, persone che si metterebbero a ridere sdegnosamente al pensiero di tirare fuori le antiche favole su Paradiso e Inferno; ma in realtà Stevenson descriveva il Regno dei Cieli e lo chiamava Skelt, mentre Zola descriveva tutti i possibili regni infernali, e li chiamava «vita reale». Nessuno dei due riesce a uscire dal cerchio di ferro della verità della questione; che nel primo caso, per quanto possa essere infantile, l'immagine è quella della felicità e della contentezza; mentre nell'altro caso l'unico elemento rispettabile è il malcontento.

Può essere che il mondo dimentichi Stevenson, un centinaio d'anni dopo aver dimenticato tutti i contemporanei illustri detrattori di Stevenson. E potrebbe anche succedere il contrario, come disse il poeta; potrebbe succedere che il mondo ricordi Stevenson, e che lo ricordi con un sobbalzo, quando tutti avranno dimenticato che un tempo in un romanzo esisteva una storia. La dissoluzione del romanzo, cui fa riferimento Edmund Gosse<sup>12</sup>, a causa della quale la narrativa – che è sempre stata una forma priva di regole assolutamente fisse – diventerà totalmente priva di forma, potrà in futuro aver eliminato da tutti i romanzi il primigenio concetto di «narrazione». Il signor H.G. Wells, se farà al mondo il favore di vivere tanto a lungo, potrà allora mantenere i suoi impegni elencando infinite e ammirevoli analisi di economia e di sociologia, senza aver l'imbarazzo di doversi ricordare ogni duecento pagine, più o meno, di aver dimenticato da qualche parte il suo eroe in un'automobile o un'eroina in un albergo. E la

signorina Dorothy Richardson<sup>13</sup> potrà sbizzarrirsi nei suoi inventari di mobili e di terrecotte di famiglia, che il suo subconscio annota e registra con la precisione di un commesso che fa l'inventario del negozio, senza aver la seccatura di doverci dire a chi appartengono questi oggetti o a quale scopo servano. Gli psicologi potrebbero presentarci una serie di stati d'animo sottili e affascinanti, senza doversi preoccupare della nostra curiosità morbosa di sapere a chi appartengano. O potrebbero alternativamente rifugiarsi in qualche nuova scuola di pensiero, come quegli americani allegrotti e disinvolti che si fan chiamare comportamentisti. Costoro dichiarano con un certo calore che non hanno proprio nulla in mente e che pensano esclusivamente con i muscoli; cosa alla quale siamo portati a credere, se prendiamo in esame alcuni dei loro pensieri. Al momento i comportamentisti si comportano al meglio. Ma non mi pare ci sia un motivo valido per cui questa nuova razza di cristianità muscolare non dovrebbe alla fine invadere il romanzo, come ha fatto la psicanalisi; e saremo capaci di dilettarci con un nuovo genere di letteratura, in cui un pensiero brillante passerà attraverso i bicipiti di Edwin o un ricordo vivido sorgerà inatteso dal deltoide di Angelina. Perché è abitudine della moderna psicologia buttarsi sulla letteratura ancor prima di esser sicura dei fatti che ha scoperto. Ma il problema di una simile narrativa starà nel fatto che sarà certamente nuova, ma avrà poco a che fare con la narrazione. La passione per la creazione di modelli che fioriscono in curve e spirali, come una cartina delle correnti marine, si è fino ad oggi dissolta nel profilo individuale, tanto che abbiamo perduto il senso di cosa sia un uomo, e di che cosa voglia. Forze universali e senza nome che si riversano dal subconscio, corrono veramente come quel fiume scuro e sacro che si fa strada in caverne enormi e inesplorabili per l'uomo; quando questo lento disgregarsi della forma giungerà a compimento, è possibile che l'umanità recuperi una qualche immagine, con una sorta di improvvisa sorpresa; come il geologo che scopre in rocce senza forma il fossile di qualche creatura selvaggia, pietrificata nell'atto di compiere il suo ultimo salto. O come un antiquario, che passeggia fra le stanze e i templi di qualche città iconoclasta, tutta coperta da forme d'arte di bellezza fredda e matematica, e che s'imbatte d'un tratto in un braccio o in una spalla di qualche statua greca andata in pezzi. Allora, il romanzo tornerà a essere un romanzo. E in quella condizione, in quella reazione, nessun romanzo potrà svolgere il suo compito più mirabilmente o essere più chiaro e sincero di un romanzo di Stevenson. La storia, la prima e più antica gioia dell'umanità e della fanciullezza, potrà dolcemente e propriamente rivelare la sua struttura e il suo scopo nei racconti di Tusitala. La Grande Era del mondo comincerà di nuovo, e l'infanzia della terra sarà riscoperta; perché il

narratore avrà nuovamente steso il suo tappeto sulla polvere, e sarà davvero un tappeto magico.

Ma che il mondo ritorni o meno a Stevenson, che torni o meno ad amare – dunque – le storie, a qualcosa dovrà certamente tornare; e a qualcosa di questo genere. L'unica cosa che possiamo profetizzare con sicurezza è proprio quella che si crede sempre sia impossibile; ci vien ripetuto sempre, da individui presuntuosi e progressisti d'ogni tipo, che l'umanità non può tornare indietro. Io rispondo che se l'umanità davvero non può tornare indietro, allora non può andare da nessuna parte. Ogni cambiamento importante nel corso della storia si è fondato su qualcosa di storico; e se il mondo non avesse tentato mille volte di ritornare giovane, sarebbe morto molto tempo fa. Come il poeta crea le sue canzoni ricordando il suo primo amore, o lo scrittore di favole gioca a fare il bimbo mentre il bimbo gioca a fare l'uomo, così ogni repubblicano ha guardato indietro alle grandi repubbliche dell'antichità, e persino i comunisti parlano di una comunione primitiva dei beni. Il brusco ritorno alla semplicità, come espressione del profondo desiderio di raggiungere la felicità – questo è un fatto ricorrente in tutta la storia umana. E in questo sta l'importanza del posto che Stevenson occupa nella storia letteraria. E non c'è neanche la più piccola ragione di supporre che la storia letteraria del futuro sarà in questo aspetto così diversa dalla storia letteraria del passato. Al contrario, i due o tre esempi di cambiamento radicale, che ci hanno sfidato in questi ultimi anni, hanno curiosamente confermato quell'antica verità in un modo nuovo. E dunque è giusto sostenere che più quella verità cambia, più è sempre la stessa: ed è sempre bellissima.

Le mode cambiano; ma questo ritorno alla stanza dei giochi non è una moda e non può cambiare; e se ci rivolgiamo all'ultimo, e forse anche il più clamoroso, tra gli innovatori letterari, troveremo sempre che qualunque cosa stia dicendo, è sempre questo che sta dicendo. Ammettiamo anche che il modo in cui Stevenson esprimeva questa verità possa essere un po' datato e antico; lasciamoci allora alle spalle Stevenson, insieme a quell'altra roba vecchia di Cervantes, Balzac e Charles Dickens. Gettiamoci dunque in avanti, nelle mode più nuove e popolari, corriamo alle mostre più originali e ascoltiamo le conferenze più innovative e recenti: in ogni caso, non possiamo sfuggire alla sfida della nostra infanzia.

Esiste già un gruppo, potremmo quasi dire una famiglia, di poeti che si considerano – e sono così considerati da altri – i più sperimentali e stravaganti; e a dirla tutta non manca loro una certa profondità d'atmosfera e di suggestività. Tuttavia quel che c'è di veramente profondo nella parte più valida della loro opera, vien fuori dalle profondità del giardino d'infanzia e dalle grandi sale viste

dall'occhio di un bimbetto, bianche come la luce delle finestre al mattino. La miglior poesia della signorina Sitwell<sup>14</sup> dopotutto non è altro che una parodia di *Un giardino di versi*, abbellita da aggettivi leggermente alterati che difficilmente stupirebbero un bambino. Ma la poetessa sta sicuramente inseguendo la propria ombra perduta, come il bimbo che «si alzò, e trovò la rugiada lucente sui ranuncoli»; ed è persino più pronta a idealizzare la nuvola in movimento della gonna col guardinfante di quanto non facesse colui cui bastò dire: «quando la zia si muove, i suoi vestiti fanno un suono curioso». Nella versione di Miss Sitwell il suono delle vesti, sulla cui natura non ho il coraggio di far congetture, sarebbe ancora più curioso. La rugiada lucente potrebbe diventare stridula, o sogghignante; ma si tratterebbe in fin dei conti sempre di un bambino perduto, che vaga meravigliato per i grigi prati prima dell'alba. Molti si sono lamentati, forse a ragione, della modernità quasi americana, tipica dell'ambizione artistica di questi poeti: costoro annunciano i loro messaggi con un megafono; lo gridano attraverso maschere da pantomima, fanno a gomitate, si spingono e litigano; ma c'è qualcosa in loro, in tutta quella pubblicità o in quel nascondersi. E quel qualcosa è una nuova forma della reazione di Stevenson; esattamente come Stevenson era l'evoluzione del moto reattivo di Rousseau. Molti si sono messi a congetturare su che cosa siano veramente, dopo tutto. Beh, dopo tutto sono sempre la stessa cosa: quei bambini perduti che sono loro stessi; che girovagano per i giardini incantati alle prime luci dell'alba.

Questo è il motivo per cui la vera storia di Stevenson deve finire dove era cominciata; perché era lì che aveva sempre vagabondato e lì aveva combattuto. Ho detto all'inizio che la chiave della sua carriera gli era stata messa in mano quando era molto piccolo; ed era ben rappresentata da quel pennello intinto nella tempera color porpora o blu di Prussia, con il quale aveva cominciato a dipingere le figurine rigide del teatro di cartone di Skelt. Ma quel pennello è stato maneggiato da altre mani, oltre alle sue; ho già detto altrove che, seppur intinto in colori a tempera ben più tenui, quel pennello ha colorato le vite di molte distratte ziette vittoriane le cui gonne di crinolina volteggiano nei giardini della nuova poesia vittoriana. E questi poeti forse non si accorgono nemmeno, pur soffermandosi su queste cose, di non far altro che ripetere una parabola più antica e quel mistero di un bambino seduto in mezzo a loro. In questa sede, in ogni modo, tratteremo quella parabola con più leggerezza e la lasceremo a raccontare la sua storia; ma per lo meno è divertente pensare che quella vecchia storiella riguardo a un'iscrizione involontariamente comica di quell'antica pietra tombale<sup>15</sup> – l'epitaffio che è l'estrema sintesi di centinaia di fatti – dopo tutto non era così sbagliata; c'è una certa verità nascosta in quell'iscrizione fuori dal

comune, e potremmo ripeterla (lasciando da parte un'inutile allusione al Conte di Cork) con verità e persino con profondità: «Dipinse anche con gli acquerelli. Perché di costoro è il Regno dei Cieli».

1. Ha questo titolo un saggio di Stevenson, pubblicato nel 1892.
2. William Howells (1837-1920) fu uno scrittore statunitense, autore di romanzi, commedie, saggi e recensioni. Fu proprio Howells a formulare e diffondere il realismo narrativo americano.
3. Walter Besant (1836-1901) fu un narratore e uno storico inglese. Uno dei suoi saggi più noti è *Studies in french Poetry*, del 1868.
4. Il capitano Frederick Marryat (1792-1848) è stato uno dei primi e più grandi scrittori di romanzi ambientati in mare. È conosciuto in particolare per il racconto *Il vascello fantasma*, basato sulla celebre vicenda dell'Olandese Volante.
5. Oldbuck è un personaggio del romanzo *L'antiquario* di Sir Walter Scott, mentre Osbaldistone è un personaggio del romanzo *Rob Roy*, dello stesso autore.
6. Daniel Maclise (1806-1870) fu un pittore e illustratore inglese, conosciuto specialmente per i suoi dipinti storici.
7. William Macready (1793-1873) è stato uno dei più grandi attori inglesi dell'Ottocento. È ricordato per le sue splendide apparizioni nei panni di Otello, Macbeth e Re Lear.
8. Poll è il pappagallo di Robinson Crusoe, nel romanzo di Daniel Defoe. In italiano il nome del pappagallo è Pollo.
9. Edwin e Angelina sono gli eroi romantici della ballata *The Hermit*, scritta da Oliver Goldsmith nel 1765.
10. *Il cappello verde* è un romanzo dello scrittore Michael Arlen, pubblicato nel 1924.
11. Chesterton si riferisce al romanzo *Foglie Secche* di Aldous Huxley.
12. Edmund Gosse (1849-1928) era un famoso critico letterario britannico. Chesterton fa probabilmente riferimento al suo saggio del 1889 *A History of Eighteenth Century Literature*.
13. Dorothy Richardson (1873-1957) fu una scrittrice e giornalista inglese; la sua opera più conosciuta è *Pilgrimage*, la cui stesura impegnò la scrittrice per tutta la vita. *Pilgrimage* è un ciclo di romanzi in serie composto da tredici volumi, pubblicati dal 1915 al 1958.
14. Dame Edith Louisa Sitwell (1887-1964), poetessa e saggista inglese, diresse per alcuni anni «Wheels», una rivista d'avanguardia letteraria.
15. Chesterton si riferisce all'epitaffio sulla tomba di Lady O'Looney, che recita: «Qui giace il corpo di Lady O'Looney, bisnipote di Edward Burke, comunemente chiamato Il Sublime. Era gentile, appassionata, e profondamente religiosa. Dipinse anche con gli acquerelli. E mandò alcuni quadri all'Esibizione. Era prima cugina del Conte di Cork. E di costoro è il Regno dei Cieli».



# Indice

## Due uomini e il mattino del mondo

- I. Il mito di Stevenson
- II. Nel paese di Skelt
- III. Gioventù ed Edimburgo
- IV. La reazione al romanzo
- V. Le storie scozzesi
- VI. Lo stile di Stevenson
- VII. Sperimentazione e variazione
- VIII. I limiti del mestiere
- IX. La filosofia dell'azione
- X. La morale di Stevenson

Finito di stampare nel mese di aprile 2012  
da Rubbettino print  
per conto di Rubbettino Editore Srl  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)  
[www.rubbettinoprint.it](http://www.rubbettinoprint.it)

*Le bighe*

1. Manuele ii Paleologo, *Dialoghi con un Persiano*
2. Victor E. Frankl, *Lettere di un sopravvissuto*
3. Ralph Waldo Emerson, *Condotta di vita*
4. Gilbert Keith Chesterton, *L'uomo eterno*
5. Michael Ende, *Storie infinite*
6. Claude Lévi-Strauss, *Lezioni giapponesi*
7. Gilbert Keith Chesterton, *Una breve storia d'Inghilterra*
8. Gilbert Keith Chesterton, *Robert Louis Stevenson*